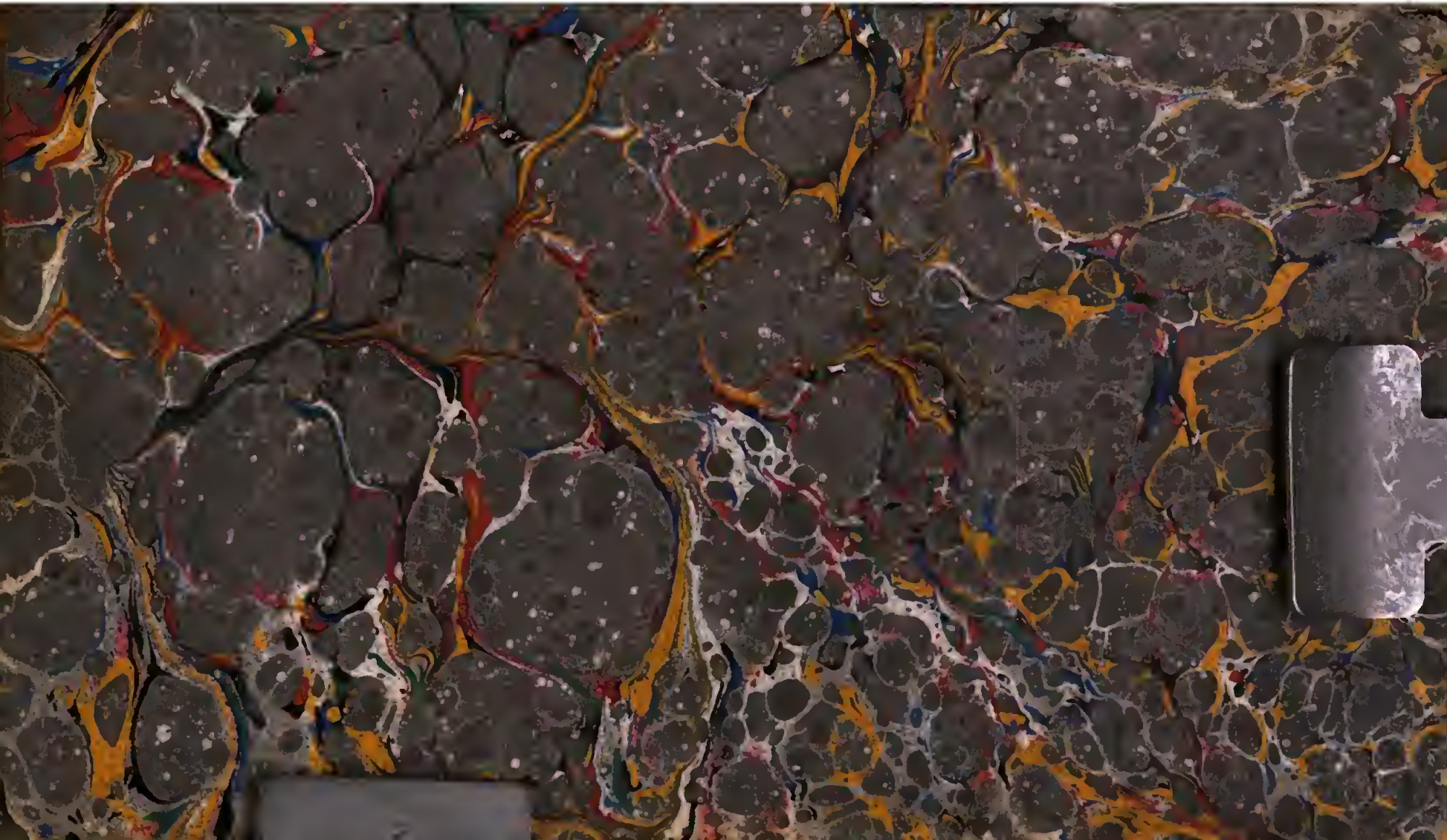


<36700002540010
<36700002540010
Bayer. Staatsbibliothek

Bz. L. 30007. c.

Art. 14

Arnold, Fr.

Art

59
62

Anleitung

zur

Beurtheilung der Kunstwerke

der Malerei

für

Kunstliebhaber;

nebst

einer skizzirten Geschichte

der

berühmtesten Schulen und ihrer vorzüglichsten Meister.

Altenburg,
in Commission bei Christ. Fr. Petersen.
1804.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Seiner Königlichen Majestät

von Preußen

Friedrich Wilhelm III

dem Beschützer der bildenden Künste

meinem gnädigsten Herrn

in aller Unterthänigkeit

gewidmet.

Vorerinnerung

des Herausgebers.

Ich hatte eine hoffnungsvolle Freundin. Sie war Malerin und denkende Künstlerin. Ihrer moralischen sowohl als wissenschaftlichen Bildung hatte ich mehrere Jahre geopfert, und ein reicher schöner Lohn reifte mir entgegen. Doch, wie so viele Hoffnungen unterm Monde, wurde mir auch diese vereitelt. Ein geheimer Kummer, vielleicht über unglückliche Liebe — nagte an der Blüthe ihres Lebens. Die schöne Blume sank im neunzehnten Jahre ihres Le-

bens dem Mutterbuſen zu. Früh hatte ſie ſich entwickelt. Früh kam ihr Abend. —

Ihre Papiere fielen mir zu. Unter ihnen fand ich dieſes Manuſcript, welches ich der Welt gedruckt vorlege. Sie ſelbſt hatte das Werk mit vieler Sorgfalt gearbeitet und ſauber auf holländiſche Bögen geſchrieben. —

Sie hatte es zur Herausgabe beſtimmt. Ihre Idee gefiel mir, und ich beſchloß, das Buch herauszugeben. Bis zum ſechsten Kapitel iſt höchſtwahrſcheinlich alles eigne Arbeit; und ſo weit ging auch die ſaubre Abſchrift, die mir ſagte: das iſt vollendet. Das Uebrige war eine Zuſammenſtellung von ſchönen Auszügen aus andern verdienſtvollen Werken über die Malerkunſt, die ſie entweder noch weiter ausführen, oder blos ſo zuſammengeſtellt dem

Drucke übergeben wollte. Wie ich es empfing, gebe ich es der Leſewelt wieder. Ich glaube den Laien in der Kunſt kein unwillkommenes Buch geliefert zu haben. Sie erhalten in dieſer kurzen Zuſammenſtellung des Wiſſenswertheſten von der Kunſt, eine deutliche Ueberſicht über den Umfang derſelben, und lernen richtige Urtheile fällen, ohne ſelbſt Künſtler zu ſeyn, und ohne eine Menge theurer Werke angeſchafft und durchleſen zu haben. Der Geſchäftsmann, der Reiſende — Jedermann hat Gelegenheit Bilder zu ſehen. Ohne Kenntniß von der Kunſt geht dieſer Genuß für ihn verlohren. Und doch iſt er dazu ſo gut wie jeder andre Menſch, der Sinn für Kunſtſchönheiten hat, berechtigt. Aber nicht Jeder hat Zeit und Gelegenheit, eine Menge weitläuftiger Werke,

zum Beispiel Heidenreichs ästhetisches Wörterbuch der bildenden Künste, nach Watelet und Levesque, (ein verdienstvolles Werk, woraus die mehrsten Auszüge des gegenwärtigen entliehen sind,) anzukaufen und durchzustudiren. Für solche ist gegenwärtige Zusammenstellung; und betrachtet Publikum und Rezensent die Herausgabe aus diesem Gesichtspunkte, so wird man sie gerechtfertigt finden. Und wäre das Buch blos ein Lesebuch zur Unterhaltung, so ist es gewiß besser, als der Zeitmord mit einem unnützen Romane, der die Fantasie erhitzt, und den Verstand fasten läßt. —

Geschrieben im April 1804.

Der Herausgeber.

Vorrede.

In keinem Gebiet der Wiſſenſchaft ganz Fremdling ſeyn, iſt Erforderniß unſers gebildeten Zeitalters.

Gefühl fürs Schöne und Gute iſt die Ausſteuer der Natur jedes Menſchen, deſſen innere

Kraft der Ausbildung heil'ger Weihe gewürdigt war. Doch nicht immer wird dieſes Schönheitsgefühl entwickelt, ſelten erhält es die richtige Norm, und mancher Keim des Genies vertrocknet. Gelegenheit, Raum und Muſe fehlen, und wenige erfreuen ſich eines Führers, der ihnen an dem Werk der Kunſt erhabenes Geſetz deutet.

Erfahrung nährt den Künſtler, anhaltendes Studium bildet den Gelehrten. Sein Urtheil durch vergleichende Anſchauung üben, ſchärfen, berichtigen, iſt des erfahrnen Künſtlers lang vorbereitetes Werk, und heiſcht mechaniſche Fertigkeit, fleißiges Studium guter Muſter. Dieſe Fähigkeiten aber ſind nur der Antheil weniger Menſchen, und die anſchauende

Klaſſe iſt bei weitem größer, als die hervorbringende.

Zur Belehrung giebt es eine Menge ſchätzbarer Werke, doch von Gelehrten für Gelehrte nur geſchrieben; der Schönheit ſanfte Regel vom Künſtler nur dem Künſtler hinterlaſſen. Ein todter Schatz für den, der empfänglich für das Schöne, gebildet ſeine Regeln aufzufaſſen, nicht Künſtler, nicht Gelehrter iſt.

Und ſoll des heitern Kunſtwerks Frühlingsblick das ernſte Leben des gebildeten Geſchäftsmanns minder, als des Gelehrten düſtre Stirn erhellen? nicht Sprache werden für jeden, dem Natur des Kunſtſinns goldnes Loos verlieh?

Dies ist der Zweck meines Buches. Möge er nie verkannt, nie misgedeutet werden!

Inhaltsverzeichniß.

Erster Abschnitt.

Einleitung. . . . . S. 1.
Erstes Kapitel. Begriff des Kunstwerks. Seine Erfordernisse. 13.
2tes Kap. Vom Ideale der Schönheit, dem Gebiete der Kunst und seinen Grenzen. 23.
3tes Kap. Von der freien und anhängenden Schönheit, und von reinen, angewandten und gemischten Geschmacksurtheilen. 38.
4tes Kap. Vom Künstlertalent oder Genie. 42.
5tes Kap. Von der Malerkunst und ihren Werken. 51.
6tes Kap. Verschiedene Arten der Malerei. 105.

Zweiter Abschnitt.

1tes Kapitel. Natur. S. 113.
2tes Kap. Studium der Antike. 120.
3tes Kap. Von der Komposition. 125.
4tes Kap. Vom Entwurf. 145.
5tes Kap. Vom Ausdruck. 150.

6tes Kap. Von der Drapperie. 174.
7tes Kap. Vom Landschaftsgemälde und der Perspektive. 191.
8tes Kap. Vom Kolorit. 232.
9tes Kap. Vom Nackenden. 235.
10tes Kap. Von der Grazie. 241.

Dritter Abschnitt.

Charakteristik der berühmtesten Schulen. 255.
Florentinische Schule. 257.
Römische Schule. 268.
Venetianische Schule und ihre Künstler. 280.
Lombardische Schule. 290.
Französische Schule. 302.
Deutsche Schule. 310.
Flandrische Schule. 314.
Holländische oder Niederländische Schule. 331.

Erſter Abſchnitt.

Digitized by Google

Einleitung.

Was ist ein Urtheil im weitläuftigen Sinn?

Nichts anders, als Bezeugung des Gefallens oder Misfallens über einen Gegenstand, Entscheidung seines Werthes oder Nichtwerthes.

Ein Urtheil über ein Kunstwerk ist eine Würdigung seiner verhältnißmäßigen Uebereinstimmung mit den abstrahirten Regeln der Kunst, die es bildete.

Was ist schön?

Im allgemeinen Sinne: was gefällt.

Aber dem Laien in der Kunst können die Auswüchse, die fehlerhaften Produkte gefallen, während er kalt, verachtend vielleicht, an den Denkmälern der Kunst und ihrer höchsten produktiven Kraft vorübergeht.

Also schön wäre, was dem Kenner gefällt. Demnach hätte jedes Kunstprodukt zwei Seiten, für Kenner, und Nichtkenner; häßlich, und schön. Hört man nicht oft von Laien Bilder loben, die eine Sünde gegen alle Regeln der Kunst sind? Gehen sie nicht ohngerührt die schönsten Auflösungen aller Kunstaufgaben vorüber?

Wird der Ungebildete nicht oft von einer elenden Wiener Opermuſik hingeriſſen, und gähnt bei Mozarts erhabenen Harmonien? Freut ihm nicht die niedrigſte Poſſe, wenn ihm die höchſte Tendenz der tragiſchen Muſe Ekel und lange Weile erregt?

Der liebt Tanzmuſik, jener freut ſich über Kontrapunktſätze. Dieſem gefallen bunte Farben, jenen entzückt richtige Anordnung, regelmäſiges Verhältniß, geordnete Gruppirung u. ſ. w. Der Geſchmack iſt verſchieden.

Wenn das iſt, wie vermag man den Werth oder Unwerth über Kunſtwerke zu beſtimmen?

Es giebt zweierlei Urtheile über die Kunſtprodukte: das eine iſt das Kunſturtheil, das andere das Urtheil des Geſchmacks.

Das erſte — nach den Regeln der Kunſt abgefaßt, giebt dem Produkte entſchiedenen Werth der Schönheit oder Nichtſchönheit. Das letztere beſtimmt blos den Grad des Wohlgefallens eines Individuums an einem Gegenſtande, und hat nur in ſo fern einigen Werth, als es ſich jenem der Kunſt nähert. Dem Kunſturtheile ſteht es aber in jedem Falle nach.

Sorgfältig ſichte man dieſe beiden Begriffe, wenn ſchon der Sprachgebrauch ſie untereinander wirft.

Ein Geſchmacksurtheil, welches ausſagt, ob ein Gegenſtand ſchön oder häßlich ſey, iſt nur ein Stück des Kunſturtheils. Denn in dieſem werden noch andere Eigenſchaften des Kunſtwerks, als die der Schönheit, entwickelt, und nach gewiſſen Regeln zerlegt, wenn das Geſchmacksurtheil nur den Grad des Wohlgefallens eines Individuums beſtimmt.

Man braucht alſo mehr als Geſchmack, wenn man ein allgemeines Urtheil — ein Kunſturtheil — abfaſſen will.

Urtheilte blos der Geſchmack jedes Individuums über die Werke der Kunſt: ſo wäre gar keine reine, wahre Kritik, keine kritiſche Unterſuchung denkbar, weil der Geſchmack, abhängig von Launen und Neigungen, keine Regeln in ſeinem Urtheile kennt, oder ſolche befolgt, die nie als Regeln kenntlich gemacht, oder, nach philoſophiſchem Sprachgebrauch, nie auf Begriffe zurückgeführt werden können. De guſtibus non eſt diſputandum — Ueber ein Geſchmacksurtheil läßt ſich nicht disputiren.

Ohngeachtet dieſer Verſchiedenheit äußern ſich beide Urtheilsgattungen im Anfange gleich. Der Künſtler wie der Laie wird bei Anſchauung eines Kunſtwerks — das ihm — jedem als Individuum, gefällt — gerührt, hingeriſſen, und bricht in die Worte aus: Das iſt ſchön! — Worin liegt der Unterſchied?

Der Künſtler ſieht, im Anſchauen des Kunſtprodukts, Uebereinſtimmung, Ordnung, Befolgung ihm bekannter Regeln, Auflöſungen gewiſſer Aufgaben der Kunſt, die ſeinen ausgebildeten Kunſtſinn erfreuen, rühren, hinreiſſen, und ihm das Urtheil: das iſt ſchön! abdringen. Das iſt ſchön, weil es mit den abſtrahirten Regeln der Kunſt harmoniſch iſt.

Alle dieſe Regeln ſieht der Laie nicht, oder ſie ſchweben ihm nur in einer gewiſſen verworrenen Dunkelheit, von ihm ſelbſt kaum geahnet, vor. Er ſieht blos einen Gegenſtand, der mit wollüſtigem Eindruck ſeinen Sinnen ſchmeichelt — der ihm gefällt, ohne irgend eine andre

Urſache, als weil er gefällt, ohne deutlich zu wiſſen, warum?

Nach dem Grade der Geiſteskultur erheben ſich auch die Geſchmacksurtheile zu jener der Kunſt.

Oft treffen ſie mit ihnen überein; doch bleiben ſie immer Söhne des blinden Zufalls, während die Kunſturtheile das reine Produkt feſter, abſtrahirter, allgemein anerkannter Regeln und Kunſtgeſetze ſind.

Das Urtheil des Geſchmacks iſt nicht ſelten die Probe und der Maasſtab des Grades der Geiſteskultur des Urtheilers. Und ein geläuterter Geſchmack, der ſich in Geſchmacksurtheilen äußert, die jenen der Kunſt nahe kommen, ſich an ſie anſchmiegen, iſt immer die Folge eines gebildeten Geiſtes.

Der gute Geſchmack ſteht in verhältnißmäſiger Stufenfolge mit der Ausbildung des Geiſtes.

Der Sprachgebrauch kennt zwiſchen Geſchmacks- und Kunſturtheilen noch einen Unterſchied.

So verſteht man unter Kunſturtheil eine Entſcheidung des Werthes oder Nichtwerthes eines Gegenſtandes, von Menſchengeſchicklichkeit hervorgebracht, wenn das Geſchmacksurtheil ſich auch über Naturſchönheiten verbreitet.

Dieſer Unterſchied iſt praktiſch, wenn ſchon die Theorie niemals vollſtändigen Gebrauch von ihm gemacht hat.

Einen Menſchen, dem eine Schmiralie beſſer gefällt, als die gemalte Natur eines Claude Lorrain, hoffen wir von ſeinem Wahne zurückzuführen, wenn er ſich bequemt, über die Regeln der Kunſt, über die erforderlichen Eigenſchaften eines guten Gemäldes nachzudenken. Aber nimmermehr wird es uns einfallen, jemand überzeugen zu

wollen, die Roſe ſey eine ſchönere Blume als das Vergißmeinnicht, die Iris oder Ranunkel, im Fall er mit uns nicht einerlei Meinnng ſeyn ſollte.

Dieſe oder jene Blume gefällt uns beſſer als die andre. Warum? Das wiſſen wir eben ſo wenig, als jener, der die Lilie der Roſe, oder das Vergißmeinnicht vorzieht. Für unſer verſchiednes Wohlgefallen können wir keine Gründe aufbringen, worauf wir es ſtützen ſollten. Irre können wir uns in unſern verſchiedenen Geſchmacksurtheilen gar nicht machen laſſen, weil dieſe Art Geſchmacksurtheile immer nur die Norm unſeres eigenen Individuums abgeben, ſo wenig ſie eben deshalb ein Recht haben, ſich einem andern Individuum als Norm aufzudrängen, das ſchon ſeine eigene hat. Wir bleiben bei Naturgegenſtänden dieſer Art, bei unſerm eignen Wohlgefallen ſtehen, das wir uns ſo wenig nehmen laſſen, als andern aufdrängen können, weil wir unſer Urtheil ſo wenig vertheidigen, als dem andern ſeines widerlegen können. Das Urtheil über Claude Lorrains Landſchaft und eine Schmiralie iſt ein Kunſturtheil, jenes über die Blumen das Urtheil des Geſchmacks.

Dieſer verwirrte Sprachgebrauch iſt Vater des paradoxen Satzes, der gewiſſen Menſchen Geſchmack abſpricht, und den Geſchmack als weſentliche Eigenſchaft der menſchlichen Seele zugeſteht.

Wer ein ſchlechtes Bild von dem Kunſtprodukte einer Angelika Kaufmann, eines Hieronymus von Dominichino, von einem teutſchgeſchmierten heilgen Schutzpatrone, oder eine italieniſche Madonna vom wunderthätigen Gnadenbild der allerſeligſten Jungfrau zu Dettelbach nicht unterſchei-

den kann, dem ſprechen wir mit Fug und Recht allen Geſchmack ab; und demnach können wir uns einen geſunden Menſchen ſo wenig ohne Geſchmack, als ohne Vorſtellungskraft denken, da erſterer, als Unterſcheidungsvehikel der Begriffe, eine poſitive Nothwendigkeit der letztern iſt. So wäre in dieſem Sinne Geſchmack das Unterſcheidungswerkzeug unſrer Ideen, der erſte Grad der Erkenntniß, da ſich alle unſre Begriffe nur durch eigne Vergleichung mehrerer geſammelten Ideen bilden, und der hervorſpringende Unterſchied eines Gegenſtandes aus vielen ähnlichen die deutliche Erkenntniß des einen bewirkt. Die Auffindung des Unterſchieds der Objekte unſrer Vorſtellungskraft — oder die unterſcheidende Deutlichkeit unſrer Vorſtellungen, wäre demnach der erſte Grad des Geſchmacks. Ohne dieſe Sichtung der Begriffe iſt keine deutliche Vorſtellung möglich. Demnach iſt ein Menſch ohne Geſchmack — deutliches Vorſtellungsvermögen — ſo wenig denkbar, als ein Menſch ohne Vorſtellungskraft.

Dieſes Paradoxon hört aber in demſelben Augenblicke auf, wenn wir Geſchmack vom Kunſtgeſchmacke unterſcheiden.

Daß ein Menſch ohne Kenntniß über Kunſtprodukte falſch urtheilen kann, iſt für ſich. Aber daß ein Menſch eine Roſe z. B. für ein ſchöneres Ding halte, als eine Stinkblume, trauen wir auch dem Dümmſten zu.

Geſchmack, im weit-bedeutendſten Sinne, können wir keinem Menſchen abſprechen. Kunſtgeſchmack können wir nur dem Künſtler — dem gebildeten — und Kunſtkenner zugeſtehn.

Sind dieſe beiden Begriffe des Geſchmacks gehörig

gesichtet, so wissen wir: daß blos der Kunstgeschmack und seine Ausbildung der Zweck dieses Buches ist.

Was ist Kunstgeschmack?

Man versteht unter Kunstgeschmack das durch Kenntniß gesammelte Geistesvermögen, ein Urtheil über das Wohlgefallen an einem Gegenstande zu fällen, welches einer Rechtfertigung fähig ist.

Aus diesem Begriffe vom Kunstgeschmack leitet sich die Nothwendigkeit ab, daß solch ein Urtheil auf Gründen beruhen, aus Gründen hergenommen, aus Gründen vertheidigt werden müsse.

Diese Gründe müssen durch lange Beobachtungen bestätigt, in allgemeine Sätze gesammelt, zu Grundsätzen werden.

Sie bilden die Regeln der Begriffe des Schönen und seines Gegensatzes. Sie spinnen den Leitfaden unsrer Urtheile über Kunstprodukte. Sie sind der Beweis derselben und müssen ihre Vertheidigung im Anfechtungsfalle übernehmen.

Der Inbegriff dieser Regeln oder Schönheitsgesetze trägt den allgemeinen Namen Kritik oder Aesthetik.

Nach der Verschiedenheit der Gegenstände, die sich unsrer Beschauung darbieten, unsrer Beurtheilung unterwerfen, bilden sich gewisse Klassen von Regeln. Für jedes produktive Fach giebt es eine besondre Aesthetik. So haben wir eine Aesthetik der Tonkunst, Baukunst, Gartenkunst, Dichtkunst, Mimik, Bildhauer- und Malerkunst. Doch sind alle diese Gegenstände ewig den allgemeinen Regeln der Aesthetik unterworfen, und ihre beson-

dern Regeln immer vom allgemeinen Begriffe des Schönen abgeleitet — modifizirt.

Wenn Kritik oder Aesthetik der Inbegriff von Gesetzen ist, so folgt: daß aus ihr die Urtheile über Kunstwerke gefällt, die gefällten gerechtfertigt, widerlegt oder abgeändert werden können, wenn sie gegründet sind, oder falsch, ganz, aus verkehrtem Gesichtspunkt beurtheilt, oder nur zum Theil verwerflich.

Die Kritik theilt sich in zwei Klassen, weil jedes Kunstwerk von zweierlei verschiednen Augen betrachtet werden kann: nämlich, von denen des Kritikers, der selbst im Stande ist, ein ähnliches Kunstwerk hervorzubringen, entweder wirklich ausübender Künstler ist, oder doch die Regeln der Kunst und ihre mechanischen Schwierigkeiten kennt, einsieht, empfindet, bei kunstrichterlicher Beschauung; oder von jenen des sogenannten Dilettanten, der die Schönheiten des Produkts empfindet, ohne die mechanischen Schwierigkeiten seiner produktiven Kraft zu kennen. In dieser Hinsicht haben wir eine reine Kritik oder eine populäre. Erstere ist ausschließlich dem Künstler von Profession, — letztere dem Dilettanten eigen.

Reine Kritik, oder: Kritik des Kritikers von Profession begreift alle Grundgesetze, Regeln und Normen, nach welchen ein Kunstprodukt, in jeder Hinsicht, unter seine verschiedensten Organe gebracht, betrachtet, beurtheilt werden muß. Daher muß diese Kritik allgemein, nicht einseitig seyn. Jedes Lob, jeder Tadel muß mit Gründen der Schönheitslehre belegt, unterstützt, vertheidigt, und also jeder Satz der Kritik durch ihre Regeln gerechtfertigt werden können.

Der Dilettant ſieht und empfindet die Schönheiten. Das macht ſein gebildetes Aug, ſeine durch Anſchaun, Leſen, eignes Nachdenken geläuterten Empfindungen — ſein empiriſch gebildeter Geſchmack.

Der Kritiker von Profeſſion ſieht ungleich mehr. Er empfindet, vermöge ſeines durch Uebung der Kunſt — gebildeten Geſchmacks — ſeines geſchärften praktiſchen Kunſtblicks, die Schönheiten des Kunſterzeugniſſes, aber er ſieht auch, vermöge ſeiner Kenntniß des mechaniſchen Theils der hervorbringenden Kunſt, die Schwierigkeiten, die der Künſtler, mehr oder minder glücklich, bei der Bearbeitung ſeines Erzeugniſſes überwunden; die Aufgaben, die er gelöſt, die Uebelſtände, die er geſchickt vermieden.

Kritik des Kritikers enthält die rein abſtrahirten Schönheitsregeln, die Normen der Kunſt, mit Inbegriff der mechaniſchen Regeln und Fähigkeiten, unter deren Einwirkung das Kunſtwerk hervorgebracht wird.

Die Kritik des Nichtkritikers, oder die Kritik des Dilettanten — populäre Kritik — enthält dieſelben Grundſätze, mit Ausſchließung der mechaniſchen Regeln und Fähigkeiten, welche das Kunſtwerk hervorbringen.

Ein Kritiker von Profeſſion muß allezeit entweder wirklich ausübender Künſtler ſeyn, ſich durch gelieferte Kunſtprodukte gezeigt, ſein Urtheil legitimirt haben, oder wenigſtens von dem Mechaniſchen der Kunſt ſo viel Kenntniſſe beſitzen, daß ihm blos Uebung und Geſchicklichkeit, ſie anzuwenden, fehlt. Denn wer die mechaniſchen Schwierigkeiten, die ſich bei Bearbeitung eines Kunſtwerks der äſthetiſchen Ausführung oft häufig in den Weg legen, nicht kennt, fühlt, und berückſichtigen kann, wür-

de Ohnmöglichkeiten verlangen; weil er, unbekannt mit den Hinderniſſen, die nur der ausübende Künſtler — oft erſt in dem Augenblicke, da ſie der äſthetiſchen Ausführung entgegen treten — empfindet, geleitet von der bloßen Schönheitsregel, da ſeinen Tadel ergießen könnte, eben wo der Verfertiger mühſam ein Hinderniß überwunden, einem Uebelſtande vorgebeugt, weshalb er Lob berdiente.

Angelika Kaufmann, Döll u. ſ. w. urtheilen über ein Gemälde — beide als kompetente Richter, als Kritiker von Profeſſion; Kunſtliebhaber urtheilen auch, aber als bloße Dilettanten. Doch können beide ihre Urtheile mit Gründen belegen.

Ein kritiſches Kunſturtheil kann ſich auch blos auf den mechaniſchen Theil des Kunſtwerks erſtrecken, ohne ſich über die Schönheiten des Geſchmacks zu verbreiten. Oft weis der Kritiker ein Gemälde vortrefflich zu zergliedern. Er läßt nichts unberührt, was die Korrektheit, Farbengebung, Licht, Projektionsgeſetze, einfach und zuſammengeſetzt, Anordnung und Gruppirung u. ſ. w. betrifft. Fragt man ihn aber, worin die Schönheit — die innere Schönheit — das innige belebende Wohlgefallen — an dem Kunſtwerke eigentlich beſtehe? ſo bleibt er uns die Antwort ſchuldig. Denn daß es nicht die bloße Korrektheit allein ſey, die uns zum Wohlgefallen überredet, entzückt, hinreißt, wird der Kunſtrichter eben ſo gut glauben, als der Dilettant.

Dem denkenden Manne, der, wenn er urtheilt, auch den Grund ſeiner Beurtheilung einſehen will, iſt irgend eine Kritik unentbehrliches Bedürfniß.

Bei Naturschönheiten ist dieser Grund nicht zu entdecken; deshalb nennt man auch Urtheile über diese, reine Geschmacksurtheile, und die Naturschönheiten selbst heißen freie Schönheiten.

Für das Wohlgefallen an Kunstschönheiten können mehrere Gründe angegeben werden. Sie heißen bestimmte oder anhängende Schönheiten, weil sie an einem Dinge, das wir unabhängig von seiner Schönheit kennen, vorhanden und gleichsam an demselben nur angebracht sind. So läßt sich das in einem Kunstwerke vorgestellte Ding auch abgesondert von seiner Schönheit vorstellen; und soll es als Kunstwerk seines Namens würdig seyn, muß es auch, abgesondert von dieser, gefallen.

Hieraus folgt, daß in der Beurtheilung eines Kunstwerks ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen vorkomme, und das Wohlgefallen an der bloßen Form — welches allein den Geschmack interessirt, nur einen einzigen Bestandtheil des Wohlgefallens an einem Kunstwerke ausmache.

Alles also, was zur sogenannten Erfindung oder Komposition eines Kunstwerks gehört, ist der Gegenstand einer Kritik für Alle, weil es von allen verstanden werden kann. Doch das Mechanische der Darstellung versteht nur der, der entweder wirklich darstellen kann, oder wenigstens darstellen könnte, wenn er sich darauf legen wollte; und das ist nicht die Sache des bloßen Kunstliebhabers.

Das Wohlgefallen an dem Guten, als dem absolut Vollkommenen, ist ein so wichtiges Moment des vollendeten Wohlgefallens an einem Kunstwerke, daß sein Abgang unersetzlich ist.

Hierin liegt der Grund, daß Landschaftsgemälde, Prospekte, Thierstücke, Theaterdekorazionen, Blumen- und Fruchtstücke, jedem, der das blos Schwierige an ihnen nicht einsieht, nicht Maler von Profession ist, nur ein leises, kaum merkliches, oft auch gar kein Wohlgefallen erregen, abgerechnet das, sehr unästhetische, Erstaunen über die vorzüglich täuschend nachgeahmte Natur.

Erstes Kapitel.

Begriff des Kunstwerks. — Seine Erfordernisse.

Schon das Wort Kunstwerk zeigt den Unterschied des Begriffs vom Naturwerke, vom bloßen Naturerzeugnisse. Im allgemeinen Sinne ist alles das ein Kunstwerk, was nicht von Natur, sondern durch Menschen hervorgebracht worden; wenn es auch nicht ein Werk der schönen Kunst ist.

Am besten würde der Begriff vom Kunstwerke seyn, wenn man sagte: Ein Kunstwerk ist das mitgetheilte Produkt des menschlichen Erfindungsgeistes zu einer gewissen Absicht.

Wenn ich sage: das mitgetheilte Produkt, so verstehe ich darunter die Ausführung — das Werk selbst. Denn so lange das Kunstwerk nicht Andern zum Anschauen oder Hören *) mitgetheilt werden kann, ist es noch kein Produkt des Erfindungsgeistes, sondern die bloße Idee, verschlossen im Gehirn des Künstlers.

Wenn, zum Beispiel, der Baumeister den Plan zu einem Gebäude in Gedanken entwirft — ohne den

*) Anschauen heißt in der Sprache der Philosophie, nicht nur sehen, sondern jede Wahrnehmung unsrer Sinne, sowohl des Gesichts, Gehörs, Geruchs, Gefühls u. s. w. In dieser allgemeinen Bedeutung wird es fernerhin mehrmal vorkommen.

Entwurf auf das Papier zu bringen: ſo iſt dieſer ſein Ideengang allerdings ein Produkt ſeines Erfindungsgeiſtes, aber kein mitgetheiltes Produkt, das noch niemand begreifen, beurtheilen kann. Aber die ausgeführte Idee des Gebäudes, wenn es daſteht — ja ſelbſt der auf das Papier entworfene Grundriß deſſelben — iſt, — als Zeichnung betrachtet, — ein Kunſtwerk, weil er Andern ſichtbar, ihrer Beurtheilung unterworfen iſt.

Ein Dichter arbeitet in ſeiner Fantaſie ein epiſches Gedicht, Roman, Schauſpiel u. ſ. w. ſo iſt dieſe Arbeit noch immer bloße Idee; zum Kunſtwerke wird ſie, ſobald er ſie niederſchreibt, oder Andern vordeklamirt. Der Plan einer Rede in den Gedanken des Predigers, der ſich zur Kanzel vorbereitet, iſt noch kein Kunſtwerk; aber ſobald er die Rede der Gemeinde vordeklamirt, wird die Idee zum mitgetheilten Produkt ſeines Erfindungsgeiſtes.

Man verſtehe mich recht. Zur Mittheilung wird nicht geradezu Ausſtellung, oder öffentliche Bekanntmachung gefodert, ſondern nur, daß die Idee des Künſtlers verſinnlicht, unter ſolche Umſtände verſetzt werde, daß ſie Andre begreifen können. Ein Dichter mag ſeine Arbeiten immerhin im Pulte den Augen aller Welt verſchließen, der Maler mag ſein vollendetes Bild immerhin der Anſchauung entziehen, der Bildner ſeine Statue vergraben — deshalb hören ſie nicht auf Kunſtwerke zu ſeyn. Denn es wäre offenbarer Unſinn, wenn man Bildſäulen, Mauerwerke, Gefäße u. d. gl. die man beim Nachgraben in der Erde findet, für

Naturprodukte halten wollte. Man beſinnt ſich bei ihrer Auffindung nicht lange, ob dergleichen Dinge von der Natur oder Menſchenhänden gebildet. Sei auch der Künſtler, der es gearbeitet, auch die Zeit, der es ſeine Entſtehung verdankt, noch ſo unbekannt, daran kehrt man ſich nicht; genug, es wurde einmal von Menſchen verfertigt.

Wir kommen hier auf eine Eintheiluug der Kunſtwerke — bleibende und vergängliche. Unter bleibenden verſteht man ſolche, die ſich nach ihrer Entſtehung noch lange Zeit erhalten, oder deren Zerſtörung nicht in ſich ſelbſt liegt; z. B. alle Werke der Baukunſt, Malerei, der Bildnerkunſt, niedergeſchriebener Gelehrſamkeit u. ſ. w.

Vergängliche Kunſtwerke ſind, welche gleich nach ihrem Entſtehen wieder in Nichts zurückſinken, und ſich höchſtens einige Zeit in der Erinnerung der Theilnehmer ihrer Erſcheinung erhalten. Hieher gehört die Aufführung eines Schauſpiels, der muſterhafte Vortrag einer Muſik, eines Konzerts, das Fantaſiren des Muſikers auf einem Inſtrument, die geſchickte Deklamation einer Rede, eines Gedichts u. ſ. w. —

— ſchnell und ſpurlos geht des Mimen Kunſt,
die Wunderbare, an dem Sinn vorüber,
wenn das Gebild des Meiſels, der Geſang
des Dichters nach Jahrtauſenden noch leben.
Hier ſtirbt der Zauber mit dem Künſtler ab,
und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
verrauſcht des Augenblicks geſchwinde Schöpfung,
und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Schiller.

Zwar kann der Künſtler mehrmals daſſelbe Kunſtwerk hervorbringen, der Schauſpieler dieſelbe Rolle mehrmals darſtellen, der Muſiker dieſelbe Muſik ſpielen, der Redner dieſelbe Rede deklamiren; aber jeder neue Vortrag wird ein neues Kunſtwerk, unabhängig von dem vorigen, ſeiner jedesmaligen Ausführung ungewiß.

Ferner heißt es in der Beſtimmung des Begriffs: des menſchlichen Erfindungsgeiſtes.

Nur ein Künſtler kann ein Kunſtwerk hervorbringen, weil der Erzeuger jedes Kunſtwerks eine deutliche Vorſtellung von dem haben muß, was er hervorbringen will. Wenn z. B. ein Tauber ohne muſikaliſche Kenntniſſe auf einer Geige herumfingert und ſtreicht, zufälligerweiſe ſeine Töne eine angenehme Melodie bilden: ſo kann man dieſes Werk eben ſo wenig ein Kunſtwerk nennen, als wenn ein Blinder, oder ein Kind mit der Reißfeder auf dem Papiere herumfährt, und durch Zufall ein ſchönes Laubwerk bildete. Dieſes ſind Werke des Zufalls, nicht der Kunſt und ihr nothwendig vorhergegangene Ueberlegung — eines zum Grunde gelegten Plans. Eben ſo wenig halten wir den Kupferdrukker, der in unſrer Gegenwart auf Seide, Papier oder Kattun einen ſchönen Kupferſtich abzieht, den mechaniſchen Muſikanten, der eine Sinfonie von den Noten heruntergeigt, für den Urheber des Kunſtwerks, für den Künſtler; denn ſein Produkt war keines ſeines Erfindungsgeiſtes. Der wahre Ruhm gebührt dem Zeichner, Kupferſtecher, Kompoſiteur. Verſteht aber der Kupferſtecher die Platte ſauber abzuziehen, ſo iſt dies eine ihm

eigne

eigne mechanische Fertigkeit; beim Musikus Genie, wenn er, eindringend in den Geist der Komposition, die Sinfonie gefühlvoll vorträgt. Beides kömmt dem Kunstwerke als anhängende Schönheit zu gute.

Wir sehen auch künstliche Arbeiten von Thieren: das Haus des Biebers, den Bau der Bienen, Wespennester u. s. w. Dieses sind ebenfalls keine Kunstwerke, denn sie sind keine Produkte des Erfindungsgeistes, sondern instinktmäsige, mechanische Fähigkeiten, dem Thiere angebohren, keiner Vervollkommnung unterzogen. Die Biene arbeitet ihr Zellengewebe heut zu Tage noch eben so, wie zu Salomons und Abrahams Zeiten. Ein Bieber baut sein Haus wie der andre; und der Naturkündiger weis auf den ersten Blick Kolibrinester von Wespen- und Schwalbennestern zu unterscheiden.

Nur menschlicher Erfindungsgeist vermag also Kunstwerke hervorzubringen.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer seyn;
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern.
Die Kunst, o Mensch! hast du allein.

Schiller.

Daß bei Erzeugung eines jeden Kunstwerks dem Künstler eine gewisse Absicht vorgeschwebt, wird ebenfalls zum Begriff desselben erfordert. Es ist unumgänglich nöthig, daß der Künstler auf einen Zweck, gleichviel welchen, hinarbeite, nur zu einer bestimmten Absicht die Form des Stoffs, woraus er bildet, verändre.

Wenn nun unter allen bekannten Geſchöpfen dem Menſchen allein die Eigenſchaft, nach Abſichten zu handeln, zugeſtanden wird: ſo folgt ganz natürlich, daß ein Kunſtwerk nur durch Menſchen hervorgebracht werden kann, und daß, ſobald ſich etwas findet, was nach Abſichten, welche ſich blos der Menſch vorſetzt, verfertigt iſt, dieſes auch als ein von Menſchen verfertigtes Produkt angeſehen werden müſſe.

Die Abſichten aber, welche ſich bei Umwandlung der Materialien vornehmen laſſen, können ſehr verſchieden ſeyn. Ihre Verſchiedenheit beſtimmt die Klaſſen der Kunſtwerke und Künſtler.

Wer zu irgend einem Gebrauch, und damit es Andre kaufen und benützen, etwas verfertigt, heißt ein mechaniſcher Künſtler; der das Vergnügen Andrer bei ſeinen Arbeiten berückſichtigt, ein äſthetiſcher Künſtler.

Dieſes Vergnügen wird von dem Eindrucke erwartet, den es auf die Sinne macht. In dieſer Hinſicht heißt der Künſtler ein ſchöner Künſtler, die Kunſt eine ſchöne Kunſt. Gewöhnlich bezeichnet der Sprachgebrauch mit dem Worte Kunſt eine ſchöne Kunſt, und einen ſchönen Künſtler mit dem bloßen Worte Künſtler.

Wenn alſo ein Kunſtwerk — in der Wortbedeutung eines ſchönen Kunſtwerks genommen — Eindrücke des Vergnügens auf unſre Sinne machen — wenn es Wohlgefallen erregen ſoll, welches ſind ſeine Erforderniſſe?

1.) Ein Kunſtwerk muß den Sinnwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgeſtellt wird, angenehm ſeyn.

2.) Der Künſtler muß eine richtige Vorſtellung von dem Gegenſtande, den er verfertigen will, haben — nach einem gewiſſen Plane bearbeiten — und das Verfertigte muß dieſer Vorſtellung genau, vollkommen entſprechen — der Plan muß richtig ausgeführt ſeyn.

3.) Ein Kunſtwerk muß die Sittlichkeit der Geſinnungen befördern.

Soll ein Kunſtwerk den Sinnenwerkzeugen angenehm ſeyn, ſoll es gefallen, ſo vermeide der Künſtler alles darin, was Misfallen erregen könnte, und ſuche alles auf, was das Vergnügen der Sinne erweckt. Er arbeite alſo für das Gefühlvermögen, auf ein allgemeines, freies Wohlgefallen hin. Dieſes wird durch Mancherlei befriedigt oder beleidigt. Daher hüte ſich der Künſtler, daß ſein Werk durch keine, von demſelben nicht zu trennende, Eigenſchaft misfalle, und biete alles auf, daß es in jeder Rückſicht, in welcher man Wohlgefallen fodern kann, den Foderungen entſpreche.

Ein Gegenſtand kann durch ſeine Figur, Proportion, Farbe, Stellung u. ſ. w. wohlgefällig oder misfällig werden. Wählte z. B. der Bildhauer zur Bildung eines ſchönen menſchlichen Geſchöpfs, einer Galathea, Veſtalia, Hebe, einen ziegelrothen Stein — die Farbe misfällt dem Auge —; und gäb' er übrigens ſeiner Statue alle möglichen Reize der Kunſt, ſeine Statue würde übeln Eindruck auf die Sinnenwerkzeuge machen. Das Kunſtwerk kann für ſich gut ſeyn, der Geſchmack hat nichts daran auszuſetzen; aber das ſinnliche Vergnügen der Anſchauung wird geſtört. Der Beurtheiler fodert nicht blos Geſchmack, er thut

noch andre Foderungen an den Künſtler, der für ſein Gefühlvermögen arbeiten will. Gleich dem Bildhauer kann es hierin jeder andere Künſtler verſehen, weil jeder verbunden iſt, wo nicht geradezu den Sinnen zu ſchmeicheln, doch ſie zu ſchonen. Der Maler kann in der Farbenvertheilung, in der Undeutlichkeit der Umriſſe, in Licht- und Schattengebung fehlen, und dadurch den Augen wehe thun. Ein Kunſtwerk darf den Sinnenwerkzeugen, durch welche es genoſſen wird, nicht unangenehm ſeyn.

Will der Künſtler durch ſein vorgeſtelltes Werk Wohlgefallen in uns bringen, ſobald er ſein Werk aufſtellt und ſagt: Ich habe mit dieſem Gegenſtande dies oder jenes vorſtellen wollen, ſo giebt er uns durch die öffentliche Ausſtellung das Recht, ſein Produkt mit der Idee zu vergleichen, oder: das, was er wirklich im Produkte geleiſtet, gegen das zu berechnen, was er hat leiſten wollen. Findet ſich nun, daß das Produkt der Idee entſpricht, ſo nennen wir es vollkommen, und dieſe Wahrnehmung der Vollkommenheit wird für uns die Quelle des Wohlgefallens — Vergnügens — ſo wie die Entdeckung der Unvollkommenheiten Misvergnügen erzeugt. Daher das zweite Erforderniß des Kunſtwerks: daß der Künſtler eine richtige Vorſtellung von dem Gegenſtande habe, den er verfertigen will, und das Verfertigte dieſer Vorſtellung genau entſpreche.

Wir ſind moraliſche Weſen. Als ſolche beziehen wir alle menſchliche Handlungen — ſolche, die mit Willensfreiheit und Ueberlegung ausgeübt werden — auf Sittlichkeit, billigen alles, was dieſe hervorbringt, befördert, oder wenigſtens nicht hindert; misbilligen

aber im Gegensatze alles Unsittliche und was diesem Vorschub thut. Daher steht jedes Kunstwerk, als Produkt menschlicher Willensfreiheit und Ueberlegung, unter dem Richtstuhle der Sittlichkeit. Sittlichkeit gefällt; Unsittlichkeit, ja selbst der unachtsame Leichtsinn auf sein gutes oder schlimmes Beispiel, misfällt.

Der größte Künstler schadet demnach seinem Produkte, sey es übrigens auch noch so schön dargestellt, wenn es etwas unsittliches zum Vorwurf hat. — Vom Bilde des schönsten Knaben würden wir uns mit empörendem Abscheu wenden, wenn der Maler ihn uns in Ausübung der Selbstschwächung zeigte. Sucht also der Künstler den Beifall seines Werks, so bleibe er dieser ersten Künstlerpflicht getreu, und gebe seinem Werke eine moralische Tendenz.

Diese Erfoderniſſe betreffen den Gegenstand selbst; die Regel, welche die Schönheit dieses Gegenstandes bestimmt, betrifft seine Form.

In Rücksicht auf alles, was der Künstler in der Wahl seines Stoffes, so wie in der Darstellung desselben zu leisten habe, bilden sich für ihn und seinem Beurtheiler vier Grundgesetze.

1) Schönheit der äußern oder zufälligen Form.
2) Objektive Vollkommenheit.
3) Sittlichkeit.
4) Annehmlichkeit.

Nach diesen Gesetzen muß der Künstler seinen Gegenstand behandeln. Alle müssen im Produkte sichtbar seyn, doch keines dem andern vortreten. Er muß

ſie gleichförmig in ſeine Arbeit vertheilen, daß keines dem andern Abbruch thue. Dieſes bewirkt das gleichmäſige Spiel der Gemüthskräfte des Beurtheilers, den ſchönen Richterausſpruch: Es iſt ein vollendetes Kunſtwerk.

Ein Kunſtwerk kann ſchön ſeyn, und doch der innern höchſten Schönheit entbehren. Hier hat es nur äußere Schönheit, welche ihm niemals fehlen darf, wenn ſchon ihr Daſeyn an einem Werke ohne innere Schönheit noch kein vollendetes Werk macht.

Wenn uns der Maler einen Menſchen nach allen Regeln der Proportion — mit architektoniſcher Schönheit — darſtellt, ſo ſtellt er uns ein Werk mit äußerer Schönheit dar. Aber ein blos ſchöner Menſch, der nichts weiter iſt, als eine ſchöne Figur, entlockt uns keinen vollkommenen Beifall. Unbefriedigten Blickes wenden wir uns von dem Bilde, blickt keine Seele aus dieſer ſchönen Geſtalt, belebt nicht der Geiſt der Kraft der Anmuth äußern Flimmer.

In einer vollendeten Schönheit ſey alſo Kraft mit Anmuth verbunden. Demnach iſt ein Kunſtwerk ein Werk menſchlichen Erfindungsgeiſtes, in welchem ſich äußere Schönheit, objektive Vollkommenheit, Sittlichkeit und Annehmlichkeit, ſo abſichtlich vereinigen, daß ihre Verbindung das größtmögliche Wohlgefallen bewirke.

Zweites Kapitel.

Vom Ideale der Schönheit, dem Gebiete der Kunst, und seinen Grenzen.

Das Ideal der Schönheit kann auch das Ideal des Wohlgefallens genannt werden; da man unter dem ersten Ausdrucke einen Gegenstand meint, der alle Momente des Wohlgefallens in sich vereinigt, aber so, daß die Verbindung derselben der Grund des Wohlgefallens ist, den wir am Ganzen finden. Wenn nämlich die Sinnwerkzeuge des Körpers bei Vorstellung eines Objekts angenehm gereizt werden; wenn der Geschmack die äußere Form — bei einem sichtbaren Gegenstande die Gestalt — des Dinges schön findet; wenn der Verstand Vollkommenheiten wahrnimmt, und die Vernunft das Daseyn derselben in moralischer Rücksicht vortheilhaft findet, so entsteht eine Zufriedenheit in jedem der genannten Gemüthsvermögen, und der Gegenstand gefällt in jeder Hinsicht.

Dieses aber allein ist noch nicht hinreichend zum Ideale der Schönheit. Dieses muß nicht nur jedes der Gemüthsvermögen seiner Natur nach angemessen beschäftigen, sondern diese Beschäftigung muß auch von der Art seyn, daß keins zum Nachtheil der andern zur Thätigkeit geweckt wird. Die Gemüthskräfte müssen also harmonisch beschäftigt werden. Diese Beschäftigung kann nur durch das Ideal des Schönen bewirkt werden.

Die Kunſt erhält durch dieſe Bemerkung eine beſtimmte Grenze. So lang ſie Gegenſtände darſtellt, bei deren Darſtellung ſie dieſe vierfache Bedingung vollkommen erreichen kann, ſo lange bleibt ſie in den ihr angewieſenen Grenzen. Sobald ſie ſich aber mit Gegenſtänden befaßt, in deren Darſtellung ſich die vier genannten Momente des Wohlgefallens nicht vollkommen anbringen laſſen, ſchweift ſie über ihre Grenzen hinaus, und erreicht nie ihren Zweck.

Dieſe Wahrheit iſt einfach, leicht faßlich.

Man iſt ſehr freigebig mit dem Namen: Kunſtwerk. Man iſt geneigt, jedes Produkt für ein Kunſtwerk gelten zu laſſen, welches der Künſtler blos in der Abſicht verfertigte, daß es gefallen ſoll. Demnach gehören in die Klaſſe der Kunſtwerke alle wohlgerathenen und misrathenen Kunſtprodukte, die Meſſiade und die Hermaniade des Grafen von Schönaich, Denis Oden und die kaum lesbaren Reimereien der Dichterlinge aller Nationen, die Gruppe der Niobe und die unförmlichſten Leichenſteine auf den Dorfkirchhöfen, die Gemälde von Rafael und die ſchlecht gerathenen Kupferſtiche, welche den Abſchied Ludwigs XVI von ſeiner Familie vorſtellen. Alſo hat die Kunſt keine andre Grenze, als das Belieben derer, die reimen, oder pinſeln, oder meiſeln können; denn die Abſicht, daß ſie ſchön arbeiten wollen, kann man doch ſelbſt den ungeſchickteſten Künſtlern nicht abſprechen. Und da, nach der gewöhnlichen Vorausſetzung, ſchon die Abſicht ein Produkt zum Kunſtwerke adelt, ſo iſt alles ein Kunſtwerk, was in der Abſicht, daß es gefallen ſoll, hervorgebracht wurde, geſetzt daß es auch nicht gefiele.

Um die Künſtlerprodukte, an welchen ſich niemand ergötzen mag, von jenen zu ſcheiden, welche die Gunſt ganzer Völker und vieler Jahrhunderte genießen, iſt kein andres Mittel, als entweder eine Eintheilung der Kunſtwerke in gute und ſchlechte, oder eine Grenzbeſtimmung der Kunſt nach einem andern Grundſatze, als dem Belieben der Menſchen. Ein ſchlechtes Kunſtwerk iſt ein Werk, welches nicht gefällt, welches das nicht ſeyn kann, was es ſoll; alſo nichts iſt kein Kunſtwerk, bleibt von der Klaſſe der Kunſtwerke völlig ausgeſchloſſen, und wir belegen nur die Produkte des menſchlichen Genies mit dem Ehrennamen: Kunſtwerke, welche nicht nur in der Abſicht, zu gefallen, verfertiget wurden, ſondern auch wirklich gefallen.

Unter dieſen läßt ſich aber wenigſtens eine Rangordnung annehmen. Zu den Kunſtwerken vom erſten Range würden jene gehören, welche alle Bedingungen zum vollkommenſten Wohlgefallen wirklich vereinigen. Zu denen vom zweiten Range gehören die Kunſtprodukte, welche nicht alle Bedingungen des vollkommenſten Wohlgefallens in ſich vereinigen: es ſey nun, daß entweder die Geſchicklichkeit des Künſtlers nicht groß genug war, ihnen alle Momente des vollkommenſten Wohlgefallens zu ertheilen, oder daß ſie ſelbſt nicht fähig ſind, dieſelben insgeſamt in ſich zu vereinigen. — Letztere können nimmermehr Werke des erſten Ranges werden; erſtere aber ſind dieſer Erhebung fähig, wenn ſie umgearbeitet werden können. Nur Werke erſten Ranges ſind Ideale der Schönheit; die des zweiten werden nie nach dem Ideale

beurtheilt, und ſind des Namens der Kunſtwerke eigentlich nur dann würdig, wann es möglich iſt, ſie als freie Schönheiten zu beurtheilen. Denn, wenn wir durch dieſelben verſucht werden, ſie an das Ideal des Wohlgefallens zu halten, und ſie beſtehen doch nicht bei dieſer Vergleichung, ſo bemerken wir nicht nur, daß ihnen ein Moment des Wohlgefallens abgehe, ſondern es liegt in ihnen ſogar ein Grund des Misfallens, und ſie vernichten, wenigſtens zum Theil, die Abſicht ihres Verfertigers ſelbſt.

Kein Weſen in der Natur iſt fähig, in jeder angegebenen Rückſicht vollkommen zu gefallen, als der Menſch. Daher kann der Künſtler auch nur in den Werken, in welchen Menſchen oder Handlungen des Menſchen dargeſtellt werden, alle Momente des Wohlgefallens anbringen. Zu den Kunſtwerken vom erſten Range gehören alſo nur Darſtellungen von Menſchen, es ſei nun in Perſon, wie in der Bildnerei und Malerei, oder in Handlungen, wie in der Tanzkunſt, und in einigen Theilen der Dichtkunſt, oder in Gefühlen, wie in der Muſik, Gartenkunſt und lyriſchen Dichtkunſt.

Schon oft iſt von Aerzten und Erziehern, und auch von einem ſehr feinen Beurtheiler *) des Schönen in Putz und Kleidungsſachen bemerkt worden, daß keine Schminke ſo ſchön ſey, als die geſunde, reinlich gehaltene Haut des Menſchen. „Die volle, ſchöne Blüthe der Jugend, ſagt er, „die friſche Farbe, die Ausbildung der ganzen Körperform, das freie und

*) Bertuch im Journal des Luxus und der Mode. März 1793. S. 189.

leichte Spiel der Muskeln, die Fülle der Adern, die klare, sanft gespannte, halb durchsichtige Haut, der lebhafte, seelenvolle Blick des Auges, der allgemeine Frohsinn, das ganze unaussprechliche Wonnegefühl, das Gesundheit des Leibes und der Seele über Mann, Weib, Jüngling, Mädchen und Kind ausgießt, giebt jedem menschlichen Körper einen Reiz, eine Gabe zu gefallen, die ihm keine Kunst in der Welt gewähren kann."

Hieraus zieht sich die Folge: daß ein Mensch im Gemälde ein angenehmer Gegenstand seyn werde; denn der Maler dürfte ja nur das nachmalen, was er sieht, dürfte nur die klare, sanft gespannte, halb durchsichtige Haut in seinem Gemälde so darstellen, wie sie in der Natur ist, so würde er dem Auge einen sehr willkommenen Genuß verschaffen.

Doch nicht blos durch getreue Nachahmung der Hautfarbe des Menschen bringt uns der Künstler einen angenehmen Gegenstand vor das Auge, sondern auch die weiße Farbe des Marmors und anderer Materialien, welche der plastische Künstler zu menschlichen Gestalten umformen kann, sind dem Auge des Beobachters angenehm.

Die Darstellung eines menschlichen Körpers gestattet daher Annehmlichkeit, und Annehmlichkeit ist eines von den Momenten, die ein Werk, welches zu gefallen bestimmt ist, haben muß.

Aeußere Schönheit ist das zweite Moment des Wohlgefallens. Es ist überflüssig, zu beweisen, daß diese Schönheit der menschlichen Gestalt gegeben werden könne. Apoll von Belvedere, Venus, An-

tinous, und andere ältere und neuere Werke der Bildhauerkunſt und Malerei, verkündigen dieſe Möglichkeit ſo laut, daß die hohe Schönheit, welche dem menſchlichen Körper in jenen ſeelenvollen Darſtellungen gegeben worden, wohl öfter zu dem Wahne verleitet hat, der Zauber, der aus dieſen Kunſtwerken ſpricht, läge in dieſer Schönheit der Geſtalt verborgen. Das iſt aber der Fall nicht. Dieſe ſchöne Geſtalt trägt zwar das Ihrige bei, den Beobachter an dieſe Meiſterwerke zu feſſeln, iſt aber weder der einzige, noch vorzüglichſte Grund hiervon. Es könnten ſehr alltägliche Seelen in dieſen ſchönen Körpern wohnen, und in dieſem Falle nur wenig Eindruck auf uns machen. Dies lehrt die tägliche Erfahrung.

Es giebt Menſchen von ſehr ſchöner Geſtalt, richtigem Verhältniſſe und ausnehmend ſchönem Kolorit. Doch gefallen ſie bei weitem nicht ſo lange, nicht ſo ſtark, als man auf den erſten Anblick glauben ſollte. Gewöhnlich fehlt es dieſen ſchönen Geſtalten an Geiſt, und wir bemerken mit großem Verdruſſe dieſen Abgang. Ein deutlicher Beweis, daß zur Schönheit eines Menſchen noch mehr gehört, als gefällige Umriſſe ſeiner Geſtalt und Verhältniß der Theile ſeines Körpers; dieſes Mehr mag nun beſtehen worin es wolle.

Sittlichkeit — die dritte Quelle des Wohlgefallens an einem Gegenſtande — kömmt dem Menſchen vor allen andern, uns bekannten und von unſern Händen darſtellbaren Weſen allein zu. Es iſt alſo gar keine Frage, ob ein Kunſtwerk, welches einen Menſchen vorſtellt, Sittlichkeit ausdrücken könne. Gerade nur in Darſtellung menſchlicher Körper, Hand-

lungen und Empfindungen ist Ausdruck der Sittlichkeit möglich, und dieser Umstand ist ein Beweis, daß Kunstwerke ersten Ranges Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit seyn müssen.

Objektive Vollkommenheit haben mehrere uns bekannte Dinge; denn jedes von der Natur hervorgebrachte Ding ist das, was es seyn soll. Nimmt man aber an, daß die Vollkommenheit Grade hat, und daß es vollkommene Dinge, und sogar etwas ganz Vollkommenes geben werde: so wird die Darstellung des Vollkommensten, bei übrigens gleichen Bedingungen, mehr gefallen, als die Darstellung des blos Vollkommenen; und dies ist ein neuer Grund, warum Kunstwerke des ersten Ranges Menschen darstellen. Wir kennen nichts Vollkommeners, als den Menschen, daher gefällt uns auch die Wahrnehmung keiner Art von Vollkommenheit so, als die der Vollkommenheit des Menschen. Diese Vollkommenheit des Menschen ist mit der absoluten Zweckmäßigkeit ganz einerlei, und nirgends als im Menschen anzutreffen.

Auch darum hat die Kunst ihre Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit zu nehmen, wenn sie Werke vom ersten Range machen will, weil das Vollkommenste die höchste Tendenz des Wohlgefallens ist, und es nichts Vollkommeners giebt als den tugendhaften Menschen.

Von den Kunstwerken, welche zum zweiten Range gehören, übergehe ich jene, die blos aus Schuld ihrer Verfertiger keine vollendeten Meisterwerke geworden sind, und betrachte nur diejenigen, die selbst von dem

höchſten Talente nicht in die Reihe der erſtern erhoben werden können. Es ſind die Kunſtwerke, denen eines von den angeführten Momenten des Wohlgefallens gar nicht gegeben werden kann. So kann ein Thierſtück, ſo konnte ſelbſt Myrons berühmte Kuh nur etwas Vollkommenes vorſtellen; denn ein Thier exiſtirt nur als etwas Vollkommenes, und allerdings mußte die Wahrnehmung dieſer Vollkommenheit dem Beobachter gefallen. Allein das Vollkommenſte konnte ſo wenig, als Sittlichkeit an dem Körper eines Thiers vorgeſtellt werden; es iſt daher auch kein Zweifel, welche Darſtellung uns mehr gefallen würde, ein Apollon oder dieſe berühmte Kuh, wenn wir dieſe beiden Werke neben einander ſehen könnten.

Es geht allem, was nicht Menſch iſt, eine Bedingung des Wohlgefallens ab, welche deſto höher in Anſchlag gebracht werden muß, da ſie in der That zweimal in Betrachtung kömmt.

Die Sittlichkeit iſt es, welche einmal als Sittlichkeit, und zweitens als das Vollkommenſte gefällt, was der Menſch kennt. So wahr es daher auch iſt, daß Schönheit der Geſtalt und Annehmlichkeit wohl in allen Darſtellungen körperlicher Dinge gegeben werden kann; ſo gewiß iſt es, daß alle Kunſtwerke, welche nicht Menſchen darſtellen, weit hinter denen zurückbleiben müſſen, deren Sujet aus dem Gebiete der Menſchheit genommen iſt, und daß keine Landſchaft, kein Thierſtück, keine Perſpektive den Verehrer der Kunſt ſo an ſich feſſeln werde, als eine büßende Magdalena, oder ein andres mit ſolch einem

Meisterwerke an Inhalt verwandtes und mit gleichem Talente ausgeführtes Kunstwerk.

Das Gebiet der Kunst ist also auf Darstellungen aus der Sphäre der Menschheit eingeschränkt, und hat hiermit eine ganz bestimmte Grenze. Nur innerhalb derselben können Kunstwerke entstehen, und alles andre ist — ohngeachtet seiner äußern Schönheit und Richtigkeit seiner Darstellung, nur Künstlerwerk, nur künstliches Werk, nicht Kunstwerk. Denn es geht ihm die höchste Schönheit ab, welche aus gleichmäsigen Beschäftigungen aller Gemüthsvermögen des Menschen hervorgeht; weil die Vernunft bei Beurtheilung von Darstellungen, welche nichts Menschliches darstellen, größtentheils müßig bleibt, und nichts von den ihr innwohnenden Ideen der höchsten Vollkommenheit und der Sittlichkeit realisirt findet.

Sittlichkeit, und — was in mehrerer Hinsicht dasselbe ist — absolute Vollkommenheit offenbart sich auf zweierlei Art, und kann auch in Kunstwerken auf zweierlei Art dargestellt werden; nämlich als Anmuth und als Würde. Von der Anmuth schließen wir auf Sittlichkeit; in der Würde sehen wir sie. Anmuth besteht nach Schillers meisterhafter Auseinandersetzung in den am menschlichen Körper sichtbaren Spuren von Uebereinstimmung mit den Foderungen des Sittengesetzes. Man ist daher geneigt, da Sittlichkeit anzunehmen, wo Anmuth anzutreffen ist, weil man diese als Folge von jener betrachtet, und von der wahrgenommenen Wirkung auf die ihr vorgegangene Ursache schließt.

Um einen Menschen darzustellen, der als Kunst-

werk gefallen ſoll, iſt es nicht ſchlechterdings nothwendig, daß er handelnd und moraliſch richtig handelnd dargeſtellt werde, ſondern es genügt, daß wir ihm anſehen können, er habe moraliſch richtig gehandelt, und werde auch künftig ſo handeln; welches alsdann der Fall iſt, wenn ſich Anmuth über ſein ganzes Weſen ausgebreitet hat.

Nach dieſer Idee iſt die berühmte Venus von Medicis in Florenz ausgeführt. Es iſt die Anmuth, welche den Zauber der höchſten Schönheit über dieſes Meiſterwerk verbreitet.

So wie aber ein Unterſchied zwiſchen geſchloſſener und zwiſchen unmittelbarer Erkenntniß, ſo iſt auch einer im Wohlgefallen bemerkbar, welches die vermuthete Sittlichkeit, wie bei der Anmuth, und die wahrgenommene Sittlichkeit, wie bei der Würde der Fall iſt, begleitet. Ein Schluß kann trügen; das Auge irrt aber niemals. Nehmen wir daher in einem Kunſtwerke Sittlichkeit unmittelbar wahr, ſo iſt das Wohlgefallen weit ſtärker, als wenn wir nur Gründe haben, ſie vorauszuſetzen. Unter gleichen Bedingungen alſo wird eine Darſtellung, welche Würde ausdrückt, ſtärker gefallen, als die Darſtellung der Anmuth.

Es iſt aber nicht möglich, Sittlichkeit unmittelbar vor das Auge zu bringen, als unter der Bedingung, daß man einen Menſchen leidend, aber mit Ruhe und Selbſtbeherrſchung leidend, darſtelle. Er muß ferner an dieſem Leiden nicht ſelbſt Schuld ſeyn, ſonſt hätte er nicht dem Sittengeſetz gemäs gehandelt. Er muß alſo unſchuldig und mit Ruhe

leiden.

leiden. Eine solche Darstellung heißt tragisch. Das Tragische muß daher in der Darstellung die größte Wirkung thun, welche nur immer von einem Kunstwerke zu erwarten ist, vorausgesetzt, daß auch noch der Künstler seinem Gegenstande die möglichste äußere Schönheit und Annehmlichkeit gegeben hat. Alsdann ist der Gipfel erreicht und der Kranz errungen, den die Menschheit dem aus ihrer Mitte anzubieten hat, aus dessen Händen eine zweite Schöpfung hervorging.

„Laokoon," sagt Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst, „ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Oden und die Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich, und der Oden, den er anzieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung der Eingeweide urtheilen läßt. Sein eignes Leiden scheint ihn aber weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hülfe schreien; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleid scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend; seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die

geſenkte Unterlippe ſchwer von derſelben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber iſt dieſelbe mit Schmerz vermiſcht, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Naſe hinauftritt, dieſelbe ſchwülſtig macht, und ſich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüſſen offenbaret. Unter der Stirn iſt der Streit zwiſchen Schmerz und Widerſtand, wie in einem Punkt vereinigt, mit großer Weisheit ausgebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen in die Höhe treibet, ſo drücket das Sträuben wider denſelben das obere Augenfleiſch niederwärts und gegen das obere Augenlied zu, ſo daß daſſelbe durch das übergetretene Fleiſch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künſtler nicht verſchönern konnte, hat er ausgewickelter, angeſtrengter und mächtiger zu zeigen geſucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt iſt, zeiget ſich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Biſſe ihr Gift ausgießet, iſt diejenige, welche durch die nächſte Empfindung am Herzen am heftigſten zu leiden ſcheint. Und dieſer Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunſt genannt werden. Seine Beine wollen ſich erheben, dem Uebel zu entrinnen; kein Theil iſt in Ruhe: ja, die Meiſelſtreiche ſelbſt helfen zur Bedeutung einer erſtarrten Haut." — In einer Anmerkung ſetzt der feinfühlende Mann zu dieſer Beſchreibung noch hinzu: „Ich habe in einer beglaubten ſchriftlichen Nachricht gefunden, daß Pabſt Julius II dem Felix von Fredis, welcher den Laokoon in den Bädern des Titus entdeckte, ihm und ſeinen Söhnen zur Belohnung introitus et

portionem gabellae Portae S. Iohannis Lateranenſis verliehen habe. Leo X aber gab dieſe Einkünfte an die Kirche von S. Johann Lateran zurück, und jenem an deren Stelle Officium Scriptoriae Apoſtolicae, worüber ihm den 9ten November 1517 ein Breve ausgefertigt wurde.“

So wirkte dieſes Meiſterwerk ſelbſt zum Vortheil derjenigen, die es doch nur gefunden hatten, und die erfreute Nachwelt glaubte, den Dank, den ſie dem Urheber eines ſolchen Werks ſchuldig war, und nicht mehr erſtatten konnte, denjenigen abtragen zu müſſen, welche das gütige Schickſal als Werkzeuge zur Entdeckung deſſelben gebraucht hatte.

Laokoon ſtellt das perſonifizirte Sittengeſetz dar. Er leidet an körperlichen Schmerzen, und leidet mit Standhaftigkeit. Er leidet ohnverſchuldet; er hätte ſogar ein beſſeres Schickſal verdient, denn im Gefühl ſeiner Vaterpflichten eilte er den von den Schlangen ergriffenen Söhnen zu Hülfe, mußte aber die Erfüllung dieſer Pflichten mit dem Tode bezahlen. Seine Söhne ringen im Todeskampfe und blicken, Hülfe flehend, an dem Vater hinauf; die Mitempfindung ihres Schmerzes verbittert ſein eignes Leiden; aber auch das überwindet er noch, und ſtirbt mit Ergebung.

So konnte der Künſtler, indem er die Sittlichkeit in dem höchſten Momente ihrer Wirkſamkeit darſtellte, zugleich das Vollkommenſte vor unſre Augen bringen, das ſich nur darſtellen läßt. Und hiemit legte er in ſein Werk den Zauber, der alle Jahrhunderte und alle Nationen zu deſſen Verehrung hinreißen muß. —

Hätte nun der Künſtler auch nichts weiter gethan,

als daß er die Jugend im Kampfe, und so kämpfend und siegend darstellte, so würde schon diese Darstellung ihn alles Lobes und großer Bewunderung würdig gemacht haben. Allein er begnügte sich nicht mit blos richtigem Ausdrucke des Leidens eines Tugendhaften, er goß über sein ganzes Werk mit dem reifsten Geschmacke auch noch die volle Schaale der Schönheit aus, und foderte durch diese ertheilte äußere Schönheit dem bloßen Geschmacke eben den Beifall ab, welchen er der moralischen Urtheilskraft und der über Vollkommenheit richtenden Vernunft abzugewinnen wußte. Denn auch die äußere Schönheit an dieser Gruppe ist unübertrefflich.

Die Gruppe giebt, zuerst, durch ihre gefällige pyramidenförmige Gestalt dem Auge einen überaus wohlthuenden Anblick. Es gleitet sanft, und wie auf Stufen, von der obersten Spitze, die von der Rechten des Vaters, mit welcher er die Schlange gefaßt hat und losreißen will, gebildet wird, auf den ältern Sohn, welcher sich an die rechte Seite des Vaters schmiegt, und ihm bis an die Brust reicht, und von diesem wieder bis zu dem jüngern herab, der an die linke Seite des Vaters geschlossen ist, und dessen Kopf mit der Hüfte des Vaters horizontal steht. Aeußerst schön sind, zweitens, die Krümmungen und die proportionirten Leiber der Schlangen. Ich sehe dabei ab von der Weisheit, welche die meisten Ringe dieser Thiere um die Beine des Vaters und der Kinder legte, wo sie, wie Lessing in seinem Laokoon bemerkt, am wenigsten verdecken, und zugleich die Vorstellung von gehemmter Flucht und gänzlicher Ohnmöglichkeit der Rettung her-

vorbringen;— denn dieſes gehört zur Vollkommenheit der Darſtellung, und wird von dem Verſtande beurtheilt; ſondern ich rede von den ſchönen Wendungen, welche dieſe furchtbaren Thiere machen, von dem Leben und der Kraft, mit welcher ſie überall herumſchlüpfen, und die Schlingen, die ihre langen Leiber bilden, feſt zuſammenziehn. Dies, und noch hundert andre, theils offenbare, theils verborgene plaſtiſche Schönheiten beweiſen, daß der Geſchmack dieſer Künſtler eben ſo reif war, als ihr moraliſches Gefühl fein, und ihr Studium des menſchlichen Körpers und der Geſetze ſeiner Bewegung tief geweſen iſt. — Für Annehmlichkeit und den phyſiſchen Genuß durch das Auge ſorgte der Künſtler endlich durch die Wahl der Steinart, welche nicht nur ihrer Härte und Feinheit wegen die beſte für den Meiſel, ſondern auch des gefälligen Weißes wegen für das Auge ſehr willkommen iſt.

Hier ſind zur fernern Auseinanderſetzung dem Kunſtliebhaber folgende Schriften zu empfehlen:

Leſſings Laokoon.

F. Schillers Abhandlung über Anmuth und Würde.

Sulzers Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften.

Ueber das Vergnügen an tragiſchen Gegenſtänden; eine Abhandlung in Schillers Thalia.

Drittes Kapitel.

Von der freien und anhängenden Schönheit, und von reinen, angewandten und gemischten Geschmacksurtheilen.

Bei Kunstwerken fragen wir größtentheils, was das von dem Künstler in schöner Form Dargestellte seyn soll. Daher sind unsre Geschmacksurtheile über Kunstwerke größtentheils gemischter Art, und auch das Wohlgefallen, welches aus dieser Beurtheilung entspringt, ist ein zusammengesetztes, gemischtes Wohlgefallen.

So oft sich also der Künstler nach der Natur des Dinges, welches er darstellen will, richten muß, und durch diese Rücksicht abgehalten wird, die Form ganz so zu modeln, wie er wollte, so oft entsteht eine anhängende Schönheit, oder eine Schönheit von bestimmter Art. Da, wo er aber durch keine Rücksicht gehindert wird, dem, was er macht, eine beliebige Form zu ertheilen, da schafft er freie Schönheiten.

Mit diesen zwingt er uns reine Geschmacksurtheile ab, mit den erstern ladet er nicht nur den Geschmack zu dem Urtheil über die Schönheit der Form, sondern auch unsern Verstand zur Beurtheilung der Angemessenheit dieser Form, oder zur Beurtheilung der Zweckmäßigkeit derselben ein.

Zu den freien Schönheiten gehört alles Laubwerk, Muschelwerk, Schnörkel, einzelne Linien, Gitterwerk

und ähnliche Zeichnungen, die blos als Zeichnungen betrachtet und beurtheilt werden. Ich setze dieses darum hinzu, weil diese Zeichnungen zuweilen nicht blos als Zeichnungen, sondern gemeiniglich als Risse, nach denen etwas verfertiget werden soll, angesehen werden.

Eine Arabesken-Zeichnung z. B. soll das Muster zu einer Wandverzierung, die Zeichnung eines Gitterwerks soll der Riß eines Treppengeländers an ein neuerbautes Haus seyn. Hier wird die Zeichnung nicht blos als Zeichnung betrachtet, sondern man sieht auch darauf, ob das, dessen Muster sie seyn soll, sich zu dem Ganzen schicken werde, oder nicht; ob die Arabeske nicht zu kühn, nicht zu verwickelt, nicht zu frei für ihre Bestimmung — z. B. an die Wand eines Studirzimmers — sey; ob das gezeichnete Treppengeländer sich zu der Treppe, zum ganzen Gebäude schicken werde, u. s. w.

In solchen Fällen werden jene Zeichnungen nicht als freie Schönheiten beurtheilt, sondern man sieht zugleich mit auf ihre Bestimmung, und auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit zu dieser.

Hat aber der Künstler seine Zeichnung nicht zu so etwas bestimmt, sondern blos nach Belieben: so verfertigte er freie Schönheiten, folgte blos seinem Geschmacke, und arbeitete auch blos für den Geschmack.

Man kann daher nicht nur den Künstlern, vorzüglich aber den angehenden Künstlern, kaum angelegentlich genug empfehlen, auf freie Schönheiten viel Aufmerksamkeit, auf Hervorbringung derselben viel Zeit und Fleiß zu verwenden, sondern auch den Kunst-

liebhabern, und noch mehr jenen, welche Kritik der Kunstwerke zu ihrem Geschäfte machen, darf der vertraute Umgang mit den freien Schönheiten der Kunst keine Kleinigkeit scheinen. Denn ob man zwar gestehen muß, daß eine Arabeske in der Beurtheilung bei weitem kein so starkes Wohlgefallen bewirkt, als eine Bildsäule, oder ein Gemälde, — eine Bemerkung, welche daher begreiflich ist, daß in den freien Schönheiten nur der Geschmack befriedigt wird, andre Vermögen aber ganz unthätig bleiben —: so ist doch andrerseits auch zuzugeben, daß das Wohlgefallen an den Kunstschönheiten letztgenannter Art ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen sey, und der bloße Geschmack weit sicherer an freien, als an bestimmten Schönheiten geübt werde.

Zu den freien Schönheiten gehören insgesamt die schönen Naturprodukte; und wir nehmen in den ästhetischen Urtheilen über dieselben durchaus keine Rücksicht auf die Bestimmung des Dinges, sondern wir verzeihen dieser großen Künstlerin jeden Muthwillen mit der größten Bereitwilligkeit. Dies geschieht aber nicht bei Werken der menschlichen Kunst.

Eine Ehrenpforte, durch welche man weder fahren noch gehen könnte, würde bei aller Schönheit ihrer Gestalt ein anstößiges Ding seyn, weil sie zu ihrer Bestimmung nicht taugt. Ein Baum aber, der durch irgend einen Zufall untüchtig geworden ist, zu blühen, Früchte zu tragen, und überhaupt sich selbst fortzupflanzen, dabei aber eine schöne Gestalt hat, ist kein anstößiger Gegenstand, ob er gleich seine Bestimmung eben so wenig erfüllt, als jene Ehrenpforte. Die

Urſache iſt, weil bei Beurtheilung der Kunſtſchönheiten die Beſtimmung des Gegenſtandes, welchem die ſchöne Form gegeben worden iſt, in der Regel mit in Anſchlag kömmt, die Schönheiten der Natur aber als freie Schönheiten beurtheilt werden.

Aus dieſem allen leuchtet zur Genüge ein, daß die Urtheile über Kunſtwerke ſelten, oder nie, reine Geſchmacksurtheile ſind, denn ſie gehen auf Schönheiten von beſtimmter Art. Und dieſer Umſtand macht es möglich, ein Kunſtwerk kritiſch, das heißt, nach Grundſätzen und Regeln zu beurtheilen. Denn alles, nur das blos Schöne nicht, iſt einer Beurtheilung nach Regeln fähig.

Ein Kunſtwerk iſt von einem Menſchen hervorgebracht, der nach Vorſtellungen arbeitete, deren auch wir fähig ſind; wir können alſo die Vollkommenheit ſeiner Arbeit — die Abgemeſſenheit des Gegenſtandes zu der Vorſtellung, ja ſogar die Vollkommenheit dieſer Vorſtellungen ſelbſt beurtheilen, und dazu ſind wir als vernünftige Weſen gezwungen. Eben ſo verhält es ſich mit der Sittlichkeit.

Der Künſtler iſt Menſch, und als ſolcher dem Sittengeſetz unterworfen.

Es iſt nicht einerlei, ob ſein Werk dieſem Geſetze Hohn ſpreche, oder ob es dienen könne, demſelben allgemeine Befolgung zu verſchaffen. Auch dürfen wir ihn nicht von dieſer Unterwürfigkeit losbinden, und treffen alſo abermals einen Geſichtspunkt an, aus welchem wir ein Kunſtwerk beurtheilen, der aber ſo wenig als der vorhergehende rein äſthetiſch iſt. *)

*) Kant, in ſeiner Kritik der Urtheilskraft, S. 163. und

Viertes Kapitel.

Vom Künstlertalent, oder Genie.

Ich übergehe die Erörterung der Frage: was Genie sey? weil ich glaube, meine Leser werden ohnehin die Definizion desselben kennen, werden einen guten Kopf vom Genie zu unterscheiden wissen. Daß Genie angeborne Eigenschaft ist und nicht erworben werden kann, daß ohne Genie kein großer Maler denkbar ist, sind allzubekannte Dinge.

Doch ist Genie keine eigne Gemüthskraft, sondern es ist ein Talent, ein Vermögen, die Gemüthskräfte auf besondre Art zu gebrauchen. Der Mann ohne Genie hat alle Geisteskräfte, die der Mann von Genie hat, nur kann er sie nicht so brauchen, wie dieser. Der Künstler — der Mann von Genie — hat keinen andern Verstand, keine andre Einbildungskraft, keine andre Vernunft, als ein andrer, sondern er kann nur, was ein andrer nicht kann, das, was sein Verstand und seine Vernunft als wahr erkennen, schön darstellen.

Wahrscheinlich besteht das Genie in einer gleichschwebenden Temperatur der Geisteskräfte und in einer Geschicklichkeit, das, was man eben so klar als deut-

---

folgende, erste Ausg. und:
Heusinger, Handbuch der Aesthetik, 1r Theil, 91 und weiter, verdienen vorzüglich hierüber nachgelesen zu werden.

lich, und eben ſo deutlich als anſchaulich vorſtellt, Andern wieder ſo darzuſtellen, oder nach Kant, in dem glücklichen Verhältniſſe, welches keine Wiſſenſchaft lehren, kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und zu dieſen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte ſubjektive Gemüthsſtimmung, als Begleitung eines Begriffs, auch Andern mitgetheilt wird.

Die erſte und ſicherſte Aeußerung des vorhandenen Genies iſt nicht nur Empfänglichkeit fürs Schöne allein, ſondern vorzüglich das gelingende Beſtreben, Schönes hervorzubringen. Das Genie wird irgend einen Stoff ergreifen und ihn nach ſeinen eigenen Ideen formen. Vielleicht daß ihm ein Meiſterwerk zur Entfaltung dieſer Idee hilft, die Ideen ſelbſt werden ihm doch angehören, und was es macht, wird durchaus nicht bloße Nachahmung ſeyn.

Es verſteht ſich, daß hier die Rede von der Art iſt, wie ſich das Genie im Jünglingsalter zeigt. Für die Aeußerungen im Knabenalter giebt es wohl kein ſicheres Merkmal. In dieſem Alter unterſcheidet ſich der gute Kopf von dem Genie noch nicht. Beide ahmen zuerſt nach, und arbeiten ſpäterhin nach ſelbſt erfundenen Regeln.

Sobald man aus irgend einer Probe im Knaben- oder Jünglingsalter mit einiger Sicherheit auf vorhandenes Kunſttalent ſchließen kann, und wenn man Willens iſt, daſſelbe auszubilden: ſo laſſe man zwar dem Zögling alle Freiheit, zu thun und zu bilden, was er will, man mache ihn aber unaufhörlich auf das Schöne und Vollendete in Kunſtwerken aufmerkſam,

ſuche ihn zu überzeugen, daß alles, was der Künſtler im Kopfe haben möge, doch nicht eher ſo ſchön, als er es glaubt, dargeſtellt werden könne, als man in gewiſſen mechaniſchen Dingen die anhaltendſte Mühe angewandt habe. Man mache ihn darauf aufmerkſam, daß ein ungeſchickter Zeichner nie einen ſchönen Arm zeichnen werde, wenn er auch in Gedanken noch ſo gut zu unterſcheiden wiſſe, was ein ſchöner oder plumper Arm ſey. Dann übe man den Zögling der Kunſt, bei aller Freiheit, die man ihm übrigens laſſen muß, in den mechaniſchen Uebungen. Zeigt er Beharrlichkeit, ſich, aus Liebe zu Hervorbringung des Schönen, den peinlichen Uebungen zu überlaſſen, welche die Bedingungen zur Darſtellung des Schönen ſind, ſo iſt die Hoffnung, daß in ihm Kunſttalent vorhanden ſey, deſto gegründeter. Weigert ſich der Lehrling aber, die Elemente der Zeichenkunſt zu lernen, und will doch ein Maler werden, ſo iſt ſehr zu vermuthen, daß er nur ein äußeres Intereſſe an der Malerei nehme. Dann ſind andere Beweiſe nöthig, ehe man aus der Liebe, womit ein ſolcher zeichnet und pinſelt, auf wirkliches in ihm vorhandenes Malergenie ſchließen kann.

Zur Entwickelung ſowohl, als zur Uebung und Ausbildung des Genies iſt nichts ſo weſentlich, als die Regel: daß man viel ſehe und viel mache. Alles kann man freilich nicht ſtudiren, was man ſieht; aber man vergeſſe darüber, daß man nur Weniges aus dem Grunde kennen lernen könne, ja den Vortheil nicht, welchen das oberflächliche Kennen von vielem gewährt.

Wer Genie hat, ſagt Dü-Bas in ſeinen kritiſchen

Betrachtungen über Poeſie und Malerei,*) iſt bald fähig allein zu ſtudiren, und gerade das Studium, welches er ſich ſelbſt wählt, trägt das mehrſte zur Bildung des Geſchmacks bei.

Das Studiren beſteht in einer anhaltenden Betrachtung der Natur und in einem reifen Nachdenken über die Werke großer Meiſter, und erſtreckt ſich auf das, was man nachahmen, oder was man beſſer machen muß.

Solch ein Studium lehrt vieles, was das Genie allein niemals an die Hand gegeben hätte, oder worauf es doch erſt ſpät gekommen ſeyn würde. Man entdeckt in einem Tage Vortheile und Kunſtgriffe, die ihren Erfindern jahrelange Unterſuchung und Mühe gekoſtet haben. Und hätte auch unſer Genie Stärke genug gehabt, uns einmal eben ſo weit zu bringen, falls auch der Weg noch nicht gebahnt geweſen wäre, ſo würden wir doch blos durch unſre eignen Kräfte gewiß erſt durch eben ſo mühſame Arbeiten, als die erſten Erfinder, dahin gelangt ſeyn.

Michael Angelo hatte vermuthlich ſehr lange gearbeitet, ehe er im Stande war, die Majeſtät des ewigen Vaters mit dem Charakter göttlicher Hoheit zu malen, den er ihm wirklich beigelegt hat.

Rafael, der von Natur kein ſo kühnes Genie hatte, als erſterer, würde ſich mit ſeinen eignen Kräften vielleicht niemals bis zu dieſer erhabenen Idee geſchwungen haben; wenigſtens würde es erſt nach einer Menge mislungener Verſuche, und nach vielen, oft-

*) Aus dem Franzöſ. überſetzt. Koppenh. 1760. 3 Theile.

mals wiederholten Anſtrengungen ſeines Genies geſchehen ſeyn.

Aber Rafael ſah einſt das Bild des ewigen Vaters, welches Michael Angelo gemalt hatte. Die Idee dieſes großen Geiſtes rührte ihn. Er faßte ſie, und vermogte in einem Tage ſeiner Abbildung des ewigen Vaters den Charakter der Größe, Hoheit und Göttlichkeit zu geben, die er im Werke ſeines Nebenbuhlers bewundert hatte.

Rafael malte damals das Gewölbe der Gallerie, welche zu den Zimmern des zweiten Stockwerks im Vatikan führt. Man nennt dieſe Gallerie gewöhnlich die Logen. Die Decke iſt in ſo viel Wölbungen getheilt, als Fenſter auf der Gallerie ſind, jedes derſelben hat ſeine eigne Wölbung, folglich vier Seiten. Nun malte Rafael damals auf jede Seite des erſten Kreuzgewölbes eine Geſchichte des alten Teſtaments. Als er bereits mit drei Seiten, auf welchen die Tagwerke der Schöpfung vorgeſtellt ſind, fertig war, ereignete ſich folgendes.

Die Figur, welche in dieſen drei Gemälden Gott Vater vorſtellt, iſt in der That edel und ehrwürdig, hat aber zu viel Sanftheit, und nicht genug Majeſtät. Der Kopf iſt blos der eines Menſchen. Rafael gab ihm die Bildung, nach welcher die Maler gewöhnlich den Kopf des Erlöſers malen, nur mit dem Unterſchied, der nach den Regeln der Kunſt zwiſchen zwei Köpfen Statt findet, von welchen der eine den Vater, der andre den Sohn vorſtellt.

Während Rafael an den Gemälden des Gewölbes der Logen zu arbeiten anfing, malte Michael Angelo

das Gewölbe einer Kapelle im Vatikan, die von Pabſt Sixtus dem Vierten erbauet worden war.

So geheim Michael Angelo ſeine Ideen hielt, die Thür vor jedermann verſchließen ließ, fand Rafael dennoch Mittel, hineinzukommen. Er wurde von der göttlichen Majeſtät und edeln Hoheit in dem Kopfe des ewigen Vaters, den Michael Angelo an verſchiedenen Orten dieſer Kapelle in den Tagwerken der Schöpfung vorgeſtellt hatte, ſo gerührt, daß er ſeine eigene Manier hierin fahren ließ, und die ſeines Nebenbuhlers in der Kunſt annahm. Er hat in dem letzten Gemälde der erſten Loge den ewigen Vater mit einer mehr als menſchlichen Majeſtät abgebildet, welche nicht blos Ehrfurcht einflößt, ſondern einen heiligen Schauer erregt.

Rafael kolorirte noch nicht ſonderlich, als ihm ein Gemälde des Giorgione zu Geſicht kam. Im Augenblick begriff er, daß die Kunſt vermittelſt der Farben ganz andre Schönheiten hervorbringen könne, als er ſelbſt damit hervorgebracht hatte. Er ſah ſeine bisherige Unwiſſenheit im Koloriren ein, verſuchte wie Giorgione zu malen, und da ihm ſein Genie errathen ließ, wie dieſer von ihm bewunderte Maler zu Werke gegangen, ſo kam er ſeinem Muſter nahe.

Den erſten Verſuch machte er mit dem Gemälde, welches das zu Bolſena geſchehene Wunderwerk vorſtellt, wo der Prieſter, der vor dem Pabſte Meſſe las, und an der Transſubſtantiation zweifelte, die geweihte Hoſtie in ſeinen Händen blutig werden ſah. Dieſes Gemälde wird gemeiniglich die Meſſe des Pabſt Julius genannt, und iſt im zweiten Zimmer der Kanzlei im Vatikan über und neben dem Fenſter al fresko gemalt.

Die Kompoſition deſſelben iſt bewundernswürdig. Der Prieſter, welcher an der wirklichen Gegenwart zweifelte, und der die Hoſtie, die er geweihet hatte, während der Elevation in ſeinen Händen blutig werden ſieht, ſcheint von Schrecken und Ehrfurcht durchdrungen zu ſeyn. Der Maler hat jedem der Umſtehenden ſeinen gehörigen Charakter ganz vortrefflich gegeben; beſonders aber wird mit Vergnügen das Erſtaunen der Schweizergarde des Pabſtes bemerkt, welche vom untern Theile des Gemäldes, wohin ſie Rafael geſtellt hat, das Wunder anſchauen. So wußte dieſer große Künſtler ſelbſt daraus, daß er das Koſtum beobachten und dem Pabſte ſein gewöhnliches Gefolge geben mußte, eine Schönheit zu ziehen. Durch eine poetiſche Freiheit bedient ſich Rafael des Geſichts Julius II, um den Pabſt vorzuſtellen, in deſſen Gegenwart das Wunder geſchieht. Julius betrachtet zwar das Wunder mit Aufmerkſamkeit, aber er ſcheint nicht in große Bewegung darüber zu gerathen. Der Maler ſetzt voraus, daß ein Pabſt von der wirklichen Gegenwart viel zu ſehr überzeugt ſeyn müſſe, als daß er auch über die wunderbarſten Begebenheiten, welche mit einer geweihten Hoſtie vorgehen könnten, erſtaunen ſollte. Man kann das ſichtbare Oberhaupt der Kirche, wenn es bei einer ſolchen Begebenheit gegenwärtig vorgeſtellt wird, durch keinen edlern und ſchicklichern Ausdruck charakteriſiren. In eben dieſem Ausdrucke ſchildert auch der Maler den eigenthümlichen Charakter Julius II ſehr deutlich. Man erkennt in dem Geſichte deſſelben den hartnäckigen Belagerer der Stadt Mirandola. Aber das Kolorit, um deswillen hier von dieſem Gemälde

geſpro-

geſprochen wird, übertrifft das Kolorit aller Gemälde Rafaels. Titian ſelbſt hat niemals fleiſchigte Theile gemalt, denen man die Weichheit, welche an einem Körper befindlich ſeyn muß, deutlicher anſehen könnte. Die Gewänder ſcheinen ſchöne wollene und ſeidne Stoffe zu ſeyn, die der Schneider nur eben verarbeitet hat.

Hätte Rafael mehrere Gemälde mit einem ſo wahren und ſchönen Kolorit gemalt, er würde unter die unübertrefflichſten Koloriſten gehört haben.

Auch in der Art, mit welcher junge Künſtler die Kunſtwerke betrachten, zeigen ſich verſchiedene Eigenheiten, welche man nicht unbeachtet laſſen muß, weil ſich aus ihnen ſchließen läßt, ob großes, geringes, oder gar kein Talent, vielleicht nur Anlagen zu den mechaniſchen Geſchicklichkeiten vorhanden ſeyen.

Das zarte, noch unentwickelte Genie wird zwar von den Meiſterwerken gerührt und erſchüttert werden, es darf ſich aber von ihnen nicht blenden laſſen; und daß dieſes nicht geſchehen ſey, iſt daraus zu erkennen, daß der junge Künſtler nicht blind gegen die Unvollkommenheiten jener Meiſterwerke iſt, und daß er ſie nicht nachmacht, ſondern höchſtens nur nachahmt. Correggio, ſagt Du-Bas, der noch in der Dunkelheit lebte, obgleich er ſchon ein großer Maler war, war ſo voll von dem, was er von Rafael, den die Fürſten um die Wette beſchenkten und mit Ehrenbezeigungen überhäuften, gehört hatte, daß er glaubte, ein Künſtler, der ſo viel Aufſehen machte, müſſe weit größere Verdienſte haben, als er, den ſeine Geſchicklichkeit noch nicht einmal aus der Dunkelheit empor gehoben hatte. Bei ſeiner beſchränkten Weltkenntniß

ſchloß er, Rafael müſſe ein weit größerer Künſtler ſeyn, als er, weil er in weit beſſern Vermögensumſtänden wäre. Endlich bekam Correggio ein Gemälde von Rafael zu ſehen. Nachdem er es aufmerkſam betrachtet, und überlegt hatte, wie er wohl daſſelbe Süjet bearbeitet haben würde, wenn es ihm wäre aufgegeben worden, rief er aus: Ich bin doch auch ein Maler! (anch' io son Pittore!)

Ein ſicheres Kennzeichen von mangelndem Genie iſt, wenn ein Jüngling von der Vortrefflichkeit großer Werke nur wenig gerührt wird, und ſich nicht eher entſchließen kann, ſie zu bewundern, bis er erſt ihre Schönheiten und Fehler gegen einander ausgerechnet hat; wenn er ſein Urtheil über ihren Werth nicht eher abfaßt, bis er mit dieſer Rechnung völlig zu Stande iſt. Hätte er das lebhafte und zärtliche Gefühl, welches vom Genie unzertrennlich iſt, ſo müßte er von den Schönheiten großer Werke ſo ſtark gerührt werden, daß er Zirkel und Lineal wegwerfen würde, um ſo darüber zu urtheilen, wie man über dergleichen Werke geurtheilt hat, nämlich nach dem Eindrucke, den ſie auf jeden für Kunſtſchönheiten Empfänglichen machen.

Fünftes Kapitel.

Von der Malerkunst und ihren Werken, mit Inbegriff der Bildnerkunst.

Ich nehme die Werke dieser beiden Künste in meiner Betrachtung zusammen, weil sie, was die blos ästhetische Beurtheilung betrifft, nach denselben Regeln beurtheilt werden müssen. Denn beide Künste liefern keine andern Kunstwerke des ersten Ranges, als Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit, und dabei kömmt es gar nicht darauf an, ob ein Stein mit dem Meisel, oder die Leinwand mit dem Pinsel bearbeitet worden sei. Was die Malerei ganz allein darstellen kann, und was der Bildhauer auch nicht einmal versuchen wird, nämlich Landschaften, perspektive Stücke u. dgl. das erhält am Ende dieser Betrachtung seine eigne Beurtheilung. Die Werke dieser beiden Künste — denn ich rechne auch die Kupferstecherkunst unter die malenden — sind, nebst den Werken der Dichtkunst, von jeher am häufigsten beurtheilt und kritisirt worden. Was aber in anderer Rücksicht sehr gut war, daß nämlich Männer von Metier gröstentheils die öffentlichen Beurtheiler dieser Werke gewesen sind, das hatte doch den Nachtheil, daß die Augen des Publikums weit mehr auf die Korrektheit und Unkorrektheit dieser Werke gerichtet wurden, als auf die ganze Schönheit derselben. Man versteht bekanntlich unter Korrektheit eines Werkes die Vollkommenheit desselben,

welche durch möglichſte Beobachtung der Regeln, welche die Schule giebt, zu erhalten iſt. Ein Werk, welchem, mit einem Worte, kein Fehler nachgezeigt werden kann, iſt korrekt. Eine Zeichnung, in welcher die Proportion der Glieder, die anatomiſchen Geſetze der Muskelbewegung, und die pſychologiſchen Erfahrungen von den Aeußerungen eines Affekts, oder überhaupt einer Gemüthsbewegung, beobachtet ſind, heißt korrekt. Ein Gedicht heißt korrekt, wenn der Inhalt deſſelben poetiſche Möglichkeit hat, wenn die Erzählung klar und deutlich iſt, wenn eine angemeſſene Versart gewählet worden, und gegen die Regeln des richtigen Denkens, der Darſtellung und der Grammatik nicht geſündiget worden iſt; kurz, wenn man nicht ſagen kann, hier iſt gegen dieſe oder jene Regel angeſtoßen. Die Korrektion iſt nun zwar eine weſentliche Bedingung zu dem verdienten Wohlgefallen eines Kunſtwerks, denn Verſtand und Vernunft, welche hier mit urtheilen, wollen Richtigkeit und Vollkommenheit haben, wenn ſie befriedigt werden und hiedurch das Gemüth mit Wohlgefallen affiziren ſollen; allein ſie iſt nicht die ganze Bedingung zur Schönheit des Werks, ſondern es muß zur Korrektheit noch Geiſt kommen, ehe ein Werk als ein vollendetes Kunſtwerk gelten kann. Geiſt aber zeigt ſich nur in dem Ausdruck der Gemüthsbewegungen, den dieſe im Körper hervorbringen und allmälig befeſtigen. Dieſer Ausdruck iſt etwas, worauf der Künſtler ohne Genie, d. h. der ſelbſt keinen Geiſt hat, gar nicht achtet, und was er nicht erkennt, wenn es auch vor ſeine Augen gebracht wird. Die Kunſt beſteht nicht darin, daß man Acht habe, welchen Zug, welche

Furche oder Erhöhung ein Affekt hervorbringe, und jene alsdann in dem Marmor nachbilde; ſondern darin, daß kein Punkt in dem ganzen Gemälde, kein Meiſelſtrich am ganzen Marmor vorkomme, der etwas anders ausdrückte, als was der Künſtler ausdrücken will; daß aber auch keine Stelle an dem Kunſtwerke vorhanden ſey, die von allem Ausdruck leer wäre. Sobald alſo nur Seele, oder, wenn man will, nur Freiheit aus dem Kunſtwerke ſpricht, ſobald hat daſſelbe wenigſtens etwas von dem, was den zweiten Beſtandtheil der vollendeten Schönheit ausmacht. Es fehlt aber noch viel, daß dieſes Etwas hinreichend wäre. Iſt die Darſtellung die eines Menſchen: ſo muß nicht Geiſt allein, es muß ein guter Geiſt aus derſelben hervorleuchten, d. h. man muß dem Bilde keine ſchlechthin verbotene Neigung anſehen; und thue die abgebildete Perſon auch was ſie wolle, ſelbſt wenn ſie Böſes thut, ſo muß der Ausdruck nicht zeigen, daß ihr das Böſe habituell geworden iſt; ſondern man muß ihr anſehen, daß ihr Gemüth, nur einen Augenblick lang von der Tyrannei der Leidenſchaft überwältigt, ſchon in dem Begriff, ſich an dem Bewußtſeyn, daß es nicht recht ſey, wieder in die Höhe zu richten. Spuren der Willkühr alſo, einer Willkühr aber, welche dem Sittengeſetze gemäs iſt, machen das aus, was in der Darſtellung eines Menſchen geiſtvolles iſt. Alles andere gehört zur Korrektion ſolcher Darſtellungen. — Beide Beſtandtheile der ganzen Schönheit können nun zwar in Gedanken abgeſondert, und ſo viel als möglich auch abgeſondert betrachtet werden, ja es läßt ſich jeder einzelne Beſtandtheil wieder in andere zerlegen, und

auch dieſe laſſen ſich einzeln beurtheilen; es wird aber nicht ſchaden, darauf aufmerkſam zu ſeyn, daß der ganze Eindruck eines Kunſtwerks, der die Seele demſelben gewinnt, von der Zuſammenwirkung aller dieſer einzelnen Beſtandſtücke abhängt, und daß wir uns keiner Abſonderung bewußt ſind, wenn wir von dem Schönen eigentlich getroffen werden. Ich will nun alles, was ein Liebhaber der Kunſt an einem Gemälde zu beurtheilen finden wird, nach einander durchgehen. Es wird in der Zeichnung, im Licht und Schatten, im Kolorit, und in der Kompoſition beſtehen. Was der Maler in Anſehung der Zeichnung zu beobachten hat, iſt auch für den Bildhauer Regel. Das Uebrige geht ihm nichts an, weil er das Auge nicht zu täuſchen braucht, ſondern wirkliche Körper darſtellt. Auch giebt es keine Regeln, welche der Bildhauer, ſtatt der für den Maler gehörenden, zu befolgen hätte. Da dieſe Regeln größtentheils das betreffen, was bei der Malerei der Mechanismus heißt, und was eigentlich nicht das Kunſtmäſige in derſelben, ſondern nur das Künſtliche ausmacht, und worüber dem Maler von Profeſſion ausſchließend ein Urtheil zuſteht: ſo kann ich nicht wohl anders, als einer Autorität folgen, gegen welche aber meine Leſer wohl kaum etwas einwenden werden. Ich werde nämlich bei dieſen Betrachtungen die Unterſuchungen des berühmten Mengs *) gleichſam als Leit-

*) Aus den hinterlaſſenen Werken des Ritters Mengs, überſ. von Trange. Halle 1786, zweiten Band, welcher beſonders die Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geſchmack in der Malerei, und die Betrachtungen über die drei großen Maler, Rafael, Correggio und Titian enthält.

faden benutzen, und aus den Schriften dieſes geiſtreichen Künſtlers und geſchmackvollen, gelehrten und gründlichen Kritikers ſo viel herausheben, als meine Abſicht erfodert. Ein Gemälde iſt in der Zeichnung richtig, wenn nicht nur alle Glieder des Köpers, oder überhaupt alle Theile des Ganzen, die Proportion haben, die ihnen in der Wirklichkeit zukömmt, ſondern wenn auch der Schatten, den dieſe Theile, als körperliche Maſſe, nothwendig werfen, wenn ſie beſchienen werden, gerade ſo iſt, wie es entweder aus bloßer Beobachtung, oder aus Grundſätzen der Perſpektive gefunden werden kann; wenn alſo Arme und Beine, wenn Figur, Naſe und Mund weder zu groß noch zu klein, wenn ſie nicht am unrechten Orte angebracht ſind, wenn die beweglichen Gliedmaßen keine Lage haben, die ihnen entweder ganz unmöglich oder doch äußerſt ſchwer, und unter den gegebenen Umſtänden zweckwidrig iſt. Der Maler iſt hierin nicht blos an die Natur gebunden, er iſt an ſie gefeſſelt. Er darf durchaus nichts anders zeichnen, als es in der Natur iſt; und ſo wie ein wirklicher Arm ausſieht, der in irgend eine Lage gebracht, und von dem Lichte beleuchtet wird, ſo muß der Arm in einem Gemälde ausſehen. In der Zeichnung beſonders iſt es, daß unaufhörliche Beobachtung der Natur, Studium der Perſpektive und Anatomie dem Maler Dienſte leiſtet; und man ſollte nicht glauben, was ſchon eine richtige Zeichnung, wenn nur die Stellung der Figuren mit Einſicht gewählt iſt, für Wohlgefallen bewirkt. Die Zeichnung iſt, dem Anſehen nach, das geringſte, das am meiſten ſclaviſche und unwillkührliche, das ſchwerſte und unintereſſanteſte

in der Malerei; es ist dasselbe, was die Fingersetzung bei Behandlung eines musikalischen Instruments ist; die Festigkeit in derselben ist aber die unnachläßige Bedingung des großen Malers, und der erste und wesentlichste Bestandtheil der Korrektheit eines Gemäldes. Ein Fehler in der Zeichnung ist wie ein Fehlschluß, wohl gar wie eine Lüge in der Rede anzusehen. Du sageſt, was du sageſt, so rede nur wahr; und du stelleſt dar, was es auch sey, so stelle nur richtig dar; verzeichne also nicht. Man findet gegenwärtig nur zu viel Gelegenheit, angehenden Künstlern dieses A B C ihrer Kunst zu empfehlen, da Kupferstecher von vielen andern Vorzügen in diesen Elementen sehr häufig verstoßen. Sie setzen sich dadurch dem Tadel der gemeinsten Beurtheiler aus; denn es fodert weder Kenntniſſe noch Talent, Verstoße in der Zeichnung wahrzunehmen; weil der Blick aller Menschen durch das immerwährende Beobachten der Proportionen, welche die Natur gemacht hat, zu einer ziemlichen Sicherheit in Beurtheilung des Richtigen in der Zeichnung gelangt.

Unter den genannten Meistern der Malerkunst war Rafael in der Zeichnung der vollkommenste. Er machte den Anfang, sagt Mengs von ihm, mit einer trocknen und sclaviſchen, aber ziemlich korrekten Zeichnung. Nachher erlangte er einen viel größern, aber doch niemals so vollkommenen und ausgeführten Stiel, wie man bei den Antiken von der ersten Ordnung antrifft, weil er, im Ganzen genommen, nicht die Kenntniß der wahren Schönheit hatte, welche die Griechen beſaßen. In den Charakteren der Philoſophen, der Apoſtel und der übrigen Figuren dieſer Art war er vortreff-

lich. Seine Frauen aber ſind nicht reizend genug, weil er ihnen einen zu ſehr gekrümmten Umriß gab. Dieſes machte ihn gewiſſermaßen gemein, und verſchaffte ſeinen Figuren ein grobes Anſehen; ja, wenn er dieſen Fehler vermeiden wollte, verfiel er in einen noch ſchlimmern, nämlich in das harte. Er kannte das Idealiſch-Schöne nicht; und daher war er in den Figuren der Apoſtel und Philoſophen vortrefflicher, als in den göttlichen. Seine Zeichnungen enthalten alle die Umriſſe, die ſich in der Natur finden, welche er dann auch in allen ſeinen Zeichnungen nachahmte. — Ich ſtelle mir vor, daß dieſer große Mann ſich beſtändig mit Zeichnung erwachſener Menſchen beſchäftigte, und in dieſen erhielt er eine große Fertigkeit, und ſchließe daraus, daß man den Rafael in den Charakteren, welche ihm eigen ſind, nämlich in den alten und nervöſen Konſtitutionen ſtudiren muß, weil er bei der Vorſtellung zartgebauter Körper hart, bei den allzuſtarken aber ein übertriebener Nachahmer des Michael Angelo war. Rafael bildete und drückte die menſchlichen Geſtalten bewundernswürdig aus, und ich glaube, daß, wenn er in den blühendſten Zeiten Griechenlands gelebt hätte, wo er ſo viele Schönheiten ſehen konnte, ſo hätte er gewiß die höchſte Stufe erreicht, und wäre den berühmteſten Männern des Alterthums gleich gekommen.

Unter dem Lichte und Schatten oder dem Helldunkel verſteht man das, wodurch in einem Gemälde bewirkt wird, daß man lebende Figuren oder wirkliche Gruppen von Menſchen zu ſehen glaubt. Es iſt hiezu eine große Aufmerkſamkeit und Beobachtung und eine große Geſchicklichkeit in allen Regeln der Zeichnung,

der Malerei und der Perſpektive nöthig. Es wirft nämlich, wenn man genau Achtung giebt, jeder Gegenſtand das Licht etwas anders zurück, als ein anderer, und verurſacht auch einen etwas andern Schatten. Zwei Menſchen, die einander an Größe und Dicke vollkommen gleich, und dabei gleich gekleidet wären, von welchen aber der erſte dem leuchtenden Körper etwas näher ſteht als der andere, ſind ganz natürlich in Anſehung des Lichtes und Schattens etwas, wiewohl nur wenig, verſchieden. Dieſes Wenige muß nun bemerkt und in dem Gemälde glücklich ausgedrückt werden, wenn dieſes im Helldunkeln richtig ſeyn ſoll. Es läßt ſich nicht wohl angeben, wodurch ein gutes Helldunkel erhalten wird, oder vielmehr, dieſe Abſtufung des Lichts und Schattens macht einen eigenen Geſichtspunkt aus, den der Maler bei dem Entwurf des Gemäldes nehmen muß; denn es wird durch Vertheilung der Gegenſtände, durch die Wahl der Gewänder, durch angebrachte Gegenſtände u. dgl. erhalten. Die Betrachtungen des Herrn Mengs ſind aber in dieſem Punkte beſonders praktiſch. Er ſagt von Rafael: daß er ſehr gut verſtanden habe, wo und wie man Licht und Schatten anbringen müſſe; er habe aber das Ideale in demſelben nicht gekannt. Dies heißt in der Sprache dieſes feinen Kunſtrichters, Rafael habe zwar verſtanden, wie Licht und Schatten an einem einzelnen Körper zu vertheilen wäre; er habe aber nicht gewußt, wie ein ganzes Gemälde ſo anzulegen wäre, daß die auf demſelben befindlichen Gegenſtände einander ſelbſt wieder gehörig beleuchteten, und ſo beleuchteten, daß, der Richtigkeit der Schattirung der einzelnen Theile unbeſcha-

der, in die ganze Darſtellung ein Leben käme, wie es in den Gruppen von wirklich beiſammen befindlichen Gegenſtänden anzutreffen iſt. — Einen gewiſſen Anſchein von Ideal bemerkt man zwar in allen ſeinen Werken, allein man ſieht, daß es nicht die Wirkung einer feſten Methode, ſondern etwas zufälliges, und in der Lebhaftigkeit ſeines natürlichen Geſchmacks gegründet iſt. Das Syſtem, welches Rafael in ſeinen Gemälden beobachtete, beſtand darin, daß er ſeine Gegenſtände aus der Geſchichte wählte, und ſeine Gründe dadurch in die Augen fallend machen wollte, wenn er alle Figuren gleichſam weiß bekleidete. Dies zum voraus geſetzt, hat er auch ſeine erſten Lichter ſo vertheilt und an den Ort gebracht, wo ſie ſeiner Meinung nach ſeyn müſſen, und von da aus ließ er ſie ſtufenweiſe abnehmen, bis in die weiteſte Entfernung. Man ſieht daher auf dem Vordergrund ſeiner Gemälde viel weißes und gelbes Gewand. Ich glaube, daß dieſer Grundſatz, auf dem Vordergrunde der Gemälde viel lichte Farben zu brauchen, dem Rafael und der Florentiniſchen Schule eigen ſeyn muß, weil die Lombarden und andere gute Koloriſten an dieſer Stelle allzeit reine Farben, nämlich roth, gelb und blau gebrauchen. Dieſe ziehen auch die Augen mehr auf ſich, als die weißlichten, indem das Weiße den Farben allemal etwas luftartiges mittheilt, und ihre Lebhaftigkeit dadurch vermindert. Außerdem hatte Rafael noch einen fehlerhaften Grundſatz angenommen, daß er nämlich auf der Stelle, wo das Gewand ſeiner Natur nach von reiner Farbe ſeyn ſollte, ein gleiches helles Licht ausbreitete. Er fiel beſonders in dieſen Fehler, wenn er

ein blaues Gewand malte, wie man an dem Apoſtel, der auf dem Vordergrunde der Transfiguration *) ſitzt, bemerkt, deſſen Lichter ganz weiß ſind, welches nach den ſtarken Schatten und Halbtinten, die er ihm gab, nicht ſeyn konnte: dieſes heißt, die Farben in den lichten Stellen bis zum höchſten Weiß erhöhen, und in den ſchattigten bis zum tiefſten Schwarz verſinken laſſen. Eben dieſe Regel beobachtete er auch bei den dunklen Stellen: den ſtärkſten Nachdruck ſetzte er vorne an, und ſo gieng er ſtufenweiſe bis zu den Lichtern über. Dieſe Methode war beſonders nach ſeinem Geſchmack, weil ſie die Gegenſtände erhabener macht, und mehr hervorbringt, als durch irgend ein anderes Mittel erreicht werden kann, indem die Parthieen, welche vorwärts ſind, den ſtärkſten Schatten haben. Allein dies iſt gegen Natur und Wahrheit. Denn ein weißes Gewand kann niemals ſo dunkel machen, als Rafael es machen ließ, welcher, um dieſe Regel in Ausübung zu bringen, zugleich die Wiederſcheine, welche doch ſo viel zur Klarheit und Grazie beitragen, verabſäumen mußte. Das letztere iſt bei einem kleinen Gemälde eher zu entſchuldigen, als bei einem großen, weil in dem erſtern Licht und Schatten nicht ſo abwechſelnd ſeyn kann, indem die Maſſen, welche die Gründe und Figuren hervorſtechend und zurückweichend machen, kleiner ſeyn müſſen; und aus eben dem Grunde konnte er wenig Haltung anbringen, weil er alsdann, ſeiner Gewohnheit zu Folge, genöthigt geweſen wäre, die Figuren auf dem zweiten Grunde ohne Licht und

*) Ein berühmtes Gemälde dieſes Meiſters.

Schatten zu machen; und ſo hätten ſie keinen Nachdruck und Effekt gehabt.

Das Helldunkel iſt der Theil der Malerkunſt, in welchem Correggio alle Maler vor ihm und nach ihm übertrifft, und wodurch er das Leben in ſeine Gemälde bringt, welches in denſelben bezaubert. In dieſem Hauptartikel der Kunſt erreichte er, wie Mengs von ihm bezeuget, die höchſte Stufe. Er brachte es viel weiter darin, als Rafael, der ſeinen Figuren nie die Wirkung geben konnte, welche ſie in der Natur haben, und folglich ſelbſt gegen die Wahrheit in der Darſtellung fehlte. Wahrheit, ſagt der angeführte Kunſtrichter, iſt in der Malerei alles das, was wirklich vorhanden iſt. Vermöge der Wahrheit zeigt uns die Natur niemals verſchiedene Gegenſtände mit einem und ebendemſelben Lichte und Schatten; und hierin hatte Correggio mehr Einſicht, als in irgend einer Sache, und brachte es darin zur Vollkommenheit.

Die verſchiedenen Stellungen und Lagen der Körper bringen verſchiedene Wirkungen des Lichts hervor. Eben dieſe Form der Parthieen macht die zufälligen Lichter und Schatten abwechſelnd; denn ein runder Gegenſtand macht einen hellen Punkt, und eine Fläche ein ausgebreitetes Licht. Hiedurch lernte Correggio einſehen, daß man den verſchiedenen Dingen nicht einen gleichen Nachdruck noch Geſtalt des Lichtes geben müſſe; daß die innere Beleuchtung eines Gemäldes verſchieden ſeyn muß, je nachdem die Parthieen von der dazwiſchen kommenden Luft erhellt werden; und daß die Vermiſchung des Lichtes und der Finſterniß eine graulichte Tinte hervorbringt. Dann wußte er auch

ſehr gut, daß eine beſtändige Abwechſelung nöthig ſey; daher wiederholte er niemals dieſelbe Stärke weder im Licht noch im Schatten.

Man bemerkt an dem Correggio noch eine andere Eigenſchaft, welche die Schönheit ſeiner Werke um vieles vermehrt, nämlich: daß er jedem Schatten den Ton gab, welcher mit der Lokal-Farbe übereinſtimmt. So unterſcheidet man in ſeinen Gemälden ſehr wohl den Schatten eines roſenfarbnen Gewandes von dem Schatten eines rothen Gewandes, und den Schatten eines weißen Fleiſches von dem Schatten eines braunen. Um dem weißen Fleiſche Kraft zu geben, machte er es nicht ohne Schatten; allein dem Schatten ſelbſt gab er Wiederſcheine. Wenn er ſich des Weißen bis zum höchſten Tone bedienen mußte, ſo ſetzte er demſelben eine andere dunkle Farbe entgegen, um die Sache unterſcheidend zu machen, ohne daß er gekünſtelte Widerſprüche anbrachte; denn er erleuchtete niemals einen dunklen Körper in der Abſicht, daß er einen hellen Grund für den Schatten eines hellen Körpers abgeben ſollte. Ueberhaupt, er ließ jede Farbe in ihrem Grad und in ihrem Werthe.

In dem Kolorit, d. h. in der Kunſt, durch Miſchung, Vertheilung und Gegeneinanderſetzung der Farben alles zu erreichen, was ſich nur erreichen läßt, iſt Titian, nach allgemeiner Uebereinſtimmung, der unübertroffene Meiſter. Er war der erſte, ſagt Mengs von ihm, der nach Wiederherſtellung der Malerei ſich des Idealiſchen der verſchiedenen Farben in den Gewändern mit Vortheil zu bedienen wußte. Vor ihm wurden alle Farben für die Gewänder ohne Unterſchied

gebraucht, und faſt alle Drapperien wurden mit einerlei Grad von Licht und Schatten gemalt. Titian und Giorgione ſahen ein, daß das Blaue eine Schattenfarbe und zu großen dunklen Stellen ſehr dienlich iſt. Sie kannten auch die Wirkungen der Saftfarben, und wußten ſich auch alle dieſe Beobachtungen zu Nutze zu machen. Durch dieſe Mittel fand Titian das eigentliche ſchöne Kolorit, und die Art und Weiſe, den Schatten und Halbtinten ſowohl, als dem Licht einerlei Grazie, Klarheit des Tons und anſtändige Farben zu geben. So wußte er, mit einer Menge von Halbtinten, die durchſichtige Haut, das grobe Fleiſch mit einer reinen Farbe aus Gelb und Schwarz, das Fette mit Gelb und Roth vermiſcht, zu unterſcheiden. Er kam endlich ſo weit, daß er mit jeder Tinte das Eigenthümliche einer jeden Sache anzudeuten wußte, und war ganz überzeugt, daß die durchſichtigen Körper nicht ſo entſcheidende Farben haben, als die undurchſichtigen, und daß bei den letztern das Licht verſchluckt, bei jenen aber zurückgeworfen wird. Durch alles dieſes erreichte er die Vollkommenheit des Kolorits, die kein anderer Künſtler jemals erreicht hat. Die römiſche Schule hat nie ein gutes Kolorit gezeigt; die lombardiſche ein etwas beſſeres; die venezianiſche hat aber vor allen den Vorzug. Das kam daher, weil die Venezianer in der Portraitmalerei ſehr geübt waren. Das Portraitmalen giebt Gelegenheit, die Natur zu ſtudiren und ihre großen Verſchiedenheiten zu bemerken. Denn diejenigen, die ſich abmalen laſſen, wollen gemeiniglich in ihrem ganzen Anzuge gemalt ſeyn, und der Maler iſt genöthigt, eine Menge von Dingen nachzuahmen,

als Sammet, Atlas, Taffet, Tuch, Leinewand, Edelgeſteine. Dieſes muß nothwendig das Genie des Künſtlers ſehr aufmuntern, wenn er es gut machen will, und er kann ſich auch nicht wohl davon losmachen. Die Dilettanten, denen die gute Nachahmung dieſer Dinge ſchmeichelte, gewöhnten ſich nach und nach an dieſen Geſchmack in der Malerei. Der Portraitiſt muß, um Beifall zu erhalten, gewiſſe auffallende Dinge anbringen und ſie verſchiedentlich auszuſchmücken ſuchen, damit die Portraits das Anſehen haben, wie die wirklichen Perſonen gewöhnlich bekleidet ſind. In Rom, wo der Geſchmack an den Antiken herrſcht, macht man nicht viel aus dieſen Zierrathen, und ſtellt vielmehr alles ſo einfach als möglich vor. Die Dilettanten verlangen da vielmehr heroiſche Vorſtellungen, bei welchen die vielen Zierrathen fehlerhaft ſind. Von Kindheit an erlernen ſie dieſe Grundſätze, und gewöhnen ſich einen Geſchmack im Kolorit an, welcher ihnen nicht ſo viel Abwechslung erlaubt, ſie aber näher an der Wahrheit erhält. Die Deutſchen, Niederländer und Holländer haben ein beſſeres Kolorit gehabt, als die Römer. Durch die Malerei des Sammets und des Atlaſſes hat Rubens und Vandyk ſeinen Geſchmack ſehr verbeſſert. Rubens war der erſte, der von den Wiederſcheinen und gefälligen Lichtern, welche er an dieſen Gegenſtänden bemerkte, ſo eingenommen wurde, daß er das Fleiſch eben ſo wiederſcheinend machte, als den Atlas. Er hatte den Titian ſtudiret, deſſen Geſchmack ſich aber zu dem ſeinigen wenig ſchickte, weil das Kolorit des Titian bewundernswürdig und abwechſelnd iſt, und er niemals die allgemeine Harmonie dabei

bei vergaß, die dem Rubens ganz und gar unbekannt war; und wenn er ſie anbringen wollte, ſo häufte er blos Farben zuſammen, und ließ eine auf die andre reflektiren, ohne in acht zu nehmen, daß die Farben, wenn ſie ſich nicht wohl zuſammen vertragen, das Geſicht beleidigen. Hievon haben wir ein deutliches Beiſpiel: Die Farben des Regenbogens ſind unter einander ſehr harmoniſch; ſobald man aber das Rothe oder Blaue oder Gelbe daraus wegnimmt, iſt die Harmonie geſtört. Eben dies iſt auch bei einem Gemälde der Fall, wenn eine von den drei angeführten Farben darin fehlet. Der Grund davon iſt dieſer, weil ihre wahre Zuſammenſtimmung in dem Gleichgewicht der drei Hauptfarben, des Rothen, Blauen und Gelben, beſteht. Rubens brauchte in ſeinen Gemälden einige von dieſen drei Farben ſtark, aber er wußte ſie nicht ſo im Gleichgewicht zu erhalten, wie Titian, der alles nach den Regeln der ſtrengſten Harmonie behandelte, und daher der vollkommenſte Koloriſt geweſen iſt, der jemals gelebt hat. — So weit von dem, was eigentlich mechaniſche Geſchicklichkeit in der Malerei iſt. Man kann in allen den genannten Stücken es bis zur höchſten Vollkommenheit gebracht haben, und man wird bei allem dem doch nur ein künſtlicher Mann, keineswegs ein Künſtler ſeyn. Der größte Virtuoſe auf einem muſikaliſchen Inſtrument iſt noch kein Tonkünſtler, wenn er das Stück, welches er ſpielte, nicht ſelbſt komponirt hat. So iſt auch die Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel, im Kolorit keineswegs das, was von dem Genie, von dem eigentlichen Kunſttalent, in das Kunſtwerk gelegt wird;

ſondern man erlangt dieſe Vollkommenheit durch Beobachtung, durch Verſuche und durch Studium der Natur. Das, was nur vom Genie herrührt, und woran der geborne Künſtler den bloßen Maler jederzeit übertrifft, iſt die Kompoſition, in welcher Rafael, nach dem Zeugniſſe des mehr erwähnten Kunſtrichters, alle Maler übertrifft, und um deren willen er auch mit Recht der größte Maler heißt; der größte Künſtler nämlich; denn in ſeiner Kompoſition zeigte er, daß er mehr Genie hatte, als andere, die ihn, wie Correggio im Licht und Schatten, und wie Titian im Kolorit, d. h. in mechaniſchen Geſchicklichkeiten, übertrafen. Rafael war in der Kompoſition nicht allein vortrefflich, ſondern auch bewundernswürdig. Dieſes iſt der Theil, der ihm die mehrſte Ehre macht. Er war der Erfinder deſſelben, weil er weder bei den Alten noch Neuern ein Muſter zur Nachahmung vor ſich hatte. Daher kann man ſagen, daß er dieſen Theil zur Malerei hinzu ſetzte, welchen die Alten, nach dem Begriff, den wir uns von ihren Werken machen, nicht ſo vollkommen werden beſeſſen haben; und wenn Rafael das Uebrige in einem gleich großen Grade mit ihnen in ſeiner Gewalt gehabt hätte, ſo wäre er ohne Widerſpruch der erſte Maler in der Welt geweſen. Das Vornehmſte, was man bei einem Gemälde betrachten muß, iſt die Erfindung, nämlich der Ausdruck der Wahrheit eines Gegenſtandes; und hierin hatte Rafael nicht ſeines gleichen. Keine einzige Figur aus einem ſeiner hiſtoriſchen Gemälde könnte man bei einem andern Gegenſtande von verſchiedenem Ausdruck brauchen. Das Nachdenkende, das Freudige, das Melancholiſche, das

Choleriſche, alles iſt an ſeinem rechten Orte angebracht. Nicht der Ausdruck einer jeden Figur allein, ſondern auch das Ganze der Geſchichte mit allen ihren Epiſoden ſtimmt mit der Leidenſchaft der Hauptfigur gleich gut überein. Sein großes Genie offenbart ſich in der bewundernswürdigen Verſchiedenheit, mit welcher er einen und ebendenſelben Ausdruck deutlich zu machen wußte, indem er öfters zu einer einzigen Bewegung viele Figuren, und zum Ausdruck nur ein einziges Glied brauchte, und zwar nicht von ohngefähr, noch dem Anſcheine nach, ſondern ſo wie es der wahre Anſtand und die Kraft des Ausdrucks erfodert. Man ſieht in ſeinen Gemälden eine Verſchiedenheit der Dinge ohne Widerſpruch; heftige Leidenſchaften, ohne daß ſie ins Gezwungne oder Niedrige ausarten. Oefters zeigte er den Ausdruck ſogar in der Bewegung eines Fingers, und in der Wirkung, welche die Leidenſchaften auf die Sehnen der Glieder machen. Nach den Umſtänden, und durch die Art und Weiſe, viele Dinge wohl anzuordnen, wußte er die Leidenſchaften ſo zu gebrauchen und zu verſchönern, daß ſie in vielen andern Fällen tadelhaft geweſen wären. Ueberhaupt zwiſchen einem Gemälde des Rafael und zwiſchen einem Gemälde irgend eines Malers findet in Anſehung des Ausdrucks eben der Unterſchied Statt, welcher zwiſchen einem Helden, einem Alexander dem Großen, und einem Schauſpieler iſt, welcher auf der Bühne ſeine Perſon vorſtellt. Dieſer kann zwar durch Anſtrengung und Fleiß alle Handlungen und Bewegungen des Urbildes nachmachen, aber doch gewiß nicht ſo natürlich, als der Held, der aus eignem Antrieb handelt. Dieſer Unterſchied kommt daher, daß alle

übrige Maler nicht wußten, wo ſie die rechten Bewegungen, welche die Seele im Körper hervorbringt, antreffen ſollten. Sie nahmen nicht in Betrachtung, daß alles Uebermäßige fehlerhaft iſt, und daß jede Handlung, welche ins Uebertriebene fällt, einen Menſchen ohne Verſtand anzeigt. Anſtatt unwilliger Perſonen ſtellten ſie unſinnige Figuren vor; und wenn ſie die Mäßigung andeuten wollten, machten ſie die Gegenſtände ohne Empfindung. Dieſe ſo ſchwere Mittelſtraße kann man nicht anders erreichen, als auf dem Wege, welchen Rafael einſchlug. Allein dieſes iſt nur einem groſſen und philoſophiſchen Genie erlaubt, das beobachtet, prüft, und die Dinge bemerkt. So und nicht anders muß das Genie eines Malers ſeyn, und nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, voller Feuer. Es iſt ungegründet, daß die Malerei ein blos lebhaftes Genie erfodere; ſie verlangt vielmehr einen Verſtand, der die Folgen wohl einzuſehen, und das Gute von dem Schlechten zu unterſcheiden weis. Außerdem wird ein empfindliches Herz dazu erfordet, auf welches die Leidenſchaften und Tugenden ſehr leicht Eindruck machen. So war ohnſtreitig der Geiſt eines Rafaels; denn wie konnte er ſonſt ſeinen Kompoſitionen ſo viel Verſchiedenheit geben? Er mußte nothwendig das Vermögen haben, ſeine eignen Leidenſchaften abwechſelnd zu machen, und die Handlung einer Perſon, welche in eine beſtimmte Lage verſetzt war, mit Deutlichkeit einſehen, um ſie in dem Gemälde vorzuſtellen. Der Verſtand geht vor der Handlung her, und wer einer Sache zuvor nicht wohl nachgedacht hat, wird ſie niemals gut malen können; und wenn er ſie endlich

durch viele Mühe und durch Kunſtgriffe, die er von Andern erborgt, vorſtellt, ſo wird es ein Körper ohne Seele, der niemals bei dem Zuſchauer den Eindruck hervorbringen wird, der nöthig iſt, um bei der vorgeſtellten Sache ſeine Einbildungskraft zu erhitzen. Hierin hatte Rafael eine ganz vorzügliche Fertigkeit, welche ganz und gar von derjenigen der übrigen Maler unterſchieden iſt. Dieſe verwenden ihre Aufmerkſamkeit auf das künſtliche Gruppiren, und auf die Kompoſition einer jeden Figur nach dem Kontraſt und nach den Regeln der Kunſt; dieſer aber machte damit den Anfang, daß er in ſeiner Seele den Endzweck ſeiner Geſchichte und alle Gegenſtände nach ihrem allgemeinen Ausdruck überdachte. Nachher dachte er erſt einer jeden Figur insbeſondere nach; er vertheilte auch keine einzige eher, ohne vorher den Grund von allem dem geprüft zu haben, was hervorleuchten muß. Hierauf fieng er an, die Glieder, welche nach den Leidenſchaften der Seele handeln mußten, in ihre natürliche Stellung zu ordnen, und ließ diejenigen, welche keinen Antheil daran hatten, mehr oder weniger in Ruhe. Er beobachtete den Wohlſtand und Charakter einer jeden Figur. Er wußte ſehr wohl, daß eine tugendhafte Perſon Mäßigkeit zeigen muß; daß ein Philoſoph oder ein Apoſtel ſich nicht ſo wie ein Soldat bewegen muß; und endlich wußte er durch dieſe Mittel die Simplicität des Geiſtes, die Andacht, und die innern und äußern Leidenſchaften anzuzeigen. Ich nenne diejenigen Leidenſchaften innerlich, welche man in der Malerei durch die kleinen Theile und leicht beweglichen Glieder ausdrücken muß, z. E. die Augen, die Stirn, die Naſe, der Mund, die

Finger, und alle äußerlichen Theile, in welchen die erſte Bewegung aller Leidenſchaften ihren Siz hat; und wenn ſie zum Ausbruch kommen, ſo erlauben dieſe Theile keine Zurückhaltung. Wenn hingegen die Leidenſchaften den ganzen Körper in Bewegung ſezen, alsdann nenne ich ſie die äußern Leidenſchaften. Rafael war ſehr aufmerkſam darauf, daß er keine Handlungen als ganz geendigt vollſtellte; denn dieſer Fall kommt nur alsdann vor, wenn der Menſch nichts mehr zu thun weis. Zum Beiſpiel, wenn der Menſch geht und einen Schritt gethan hat, ſo ſteht es bei ihm, ob er den Fuß weiter ſezen will. Allein dieſe Stellung wird in einem Gemälde eine nicht ſo lebhafte Wirkung machen, als dieſe, wenn man ihn ſo vorſtellte, als hätte er den Akt noch nicht vollendet; weil die Einbildungskraft des Zuſchauers mit der Idee beſchäftigt iſt, daß die Figur Willens iſt, fortzuſchreiten, und er ſtellt ſich dabei vor, daß der Menſch nicht auf der Stelle bleiben werde, wie er ſich vorſtellen würde, wenn die Handlung ſchon geendigt wäre. Eine Perſon, welche wirft, nimmt oder etwas giebt, wird in einem Gemälde beſſere Wirkung hervorbringen, als eine andere, welche die Sache ſchon gegeben, genommen oder geworfen hat, weil die Handlung alsdann geendigt iſt, und die Figur ohne Beſchäftigung bleibt. Rafael beſaß überdem noch jene verborgene Kunſt, welche den Malern gemeiniglich wenig bekannt iſt, nämlich eine große lobenswürdige Leichtigkeit, und anſcheinende Nachläßigkeit, welche ſo ſchwer zu erreichen iſt; ſo wie auch die Kunſt, ein Glied, eine Hand, einen Fuß ꝛc. geſchickt zu verbergen. Er verſteckte dergleichen Dinge nicht deswegen,

als wüßte er ſie nicht eben ſo gut zu machen; ſondern in der guten Abſicht, daß er keine müſſigen Parthieen zeigen wollte, und aus der Beſorgniß, ſie möchten den Hauptheilen einige Schönheit benehmen. Oefters verſteckte er noch einige Theile deswegen, um die ſchlechten Formen, welche auf dieſer Stelle daraus entſtehen würden, zu vermeiden. Es könnte ſich vielleicht jemand darüber wundern, daß ich den Rafael in der Kompoſition allen übrigen Malern vorziehe. Ich will die Gründe davon gleich anführen, damit ein jeder urtheilen könne, wenn er meine Ideen mit der Wahrheit vergleicht. Die Kompoſition iſt, überhaupt genommen, von zweierlei Art. Die Kompoſition des Rafael iſt ausdrucksvoll, und ein Poußin und Dominichino könnte in dieſer Art auch noch neben ihm einen Platz einnehmen. Die zweite Art betrifft blos den Effekt, und beſteht hauptſächlich in der Sorgfalt, ein großes Gemälde mit Figuren angenehm auszufüllen. Der Erfinder der letzten Art war Lanfranko, und Peter von Cortona breitete ſie nachher immer mehr und mehr aus. Beide haben der Nachwelt große Beiſpiele von dieſem Geſchmack hinterlaſſen, der zwar vielen Augen gefällt, aber für Kunſtverſtändige etwas gleichgültiges iſt. Ich habe daher den Rafael allen übrigen vorgezogen, weil er nichts ohne Grund that. Er verfiel niemals in niedrige Ideen, er verſchwendete auch die Schönheit nicht auf Nebenwerke, wenn ſie die Aufmerkſamkeit von der Hauptfigur abwenden konnten. Poußin verfiel öfters in den entgegengeſetzten Fehler, wovon ſeine berühmte Ehebrecherin ein Beweis iſt. Denn wenn man blos die Nebenwerke hinwegnehmen wollte, ſo würde es ein

ſehr mittelmäßiges Gemälde ſeyn. Der Chriſtus iſt eben ſo ſchlecht gemacht, und anſtatt daß er aus den Anklägern eine Gruppe von Standesperſonen machen, und Chriſtum als einen göttlichen Richter hätte vorſtellen können, ſo ſieht man, daß er ſein Hauptaugenmerk auf die gleichgültigſten Perſonen in dem Gemälde verwendet hat. Bei ſeinem Pyrrhus iſt der Hintergrund und die entfernteſten Figuren jenſeits des Fluſſes das Schönſte; eben ſo auch die Soldaten auf dem Vordergrunde, welche zum Vortheil des Fechters wiederholt ſind. Die Frauen ſind ſehr mittelmäßig. Ueberhaupt verſäumte Pouſſin die Hauptſachen, und die Epiſoden von ſeiner Kompoſition ſind das einzige, was man in ſeinen Gemälden bewundern muß. Er hatte nicht die erhabenen Ideen, wie Rafael; er wollte gelehrt ſcheinen, und er erweckt den Verdacht von ſich, daß er einige Gemälde blos zur Prahlerei komponirt habe, um das, was er geſehen und bei den Alten geleſen hat, wieder auszukramen. Er war nicht ſo edel und reizend, als Rafael. Wenn er nach Erhabenheit trachtete, ſo war er kalt; und wenn er reizend ſeyn wollte, verfiel er ins Kleine und Gemeine. Sein Ahasverus iſt von eben der Kälte. Eſther iſt zwar ſchön, aber eine bloße Statur. Die Gruppe von Sklaven, welche ſie tragen, iſt zu ſymmetriſch, und ihre Handlung ſcheint geendigt; die Figuren auf der Seite ſcheinen, als hätten ſie ihre Bewegungen, wie die Soldaten das Exercitium, gelernt. Demohngeachtet aber iſt Pouſſin in dem Ausdruck gemeiner Figuren, und in ſchlechten und heftigen Charakteren vortrefflich. Seine Hintergründe ſind ſehr ſchön, und ſein ganzer Vorzug beſteht haupt-

ſächlich in dem, was man die Oekonomie eines Gemäldes nennen kann, nämlich in der guten Vorſtellung des Orts, wo die Handlung vor ſich geht, und wo ſich die Perſonen befinden, ohne ſich viel um ihre Kompoſition zu bekümmern.

Dominichino hat viel Ausdruck und Zeichnung, und dieſes war auch ſeine Hauptſache. Allein von was für Art der Ausdruck iſt, welchen er ſeinen Köpfen gab, dieſes kann man nicht begreifen. Es iſt vielleicht ein Anſchein von Furchtſamkeit, welche er überall anbrachte, es mochte ſich ſchicken oder nicht. Folglich iſt es vielmehr eine Manier von ihm, als ein Ausdruck. Dieſe ſchickt ſich blos für Kinder, bei welchen man wenig Nachdruck und Verſchiedenheit antrifft; und in dieſen hat auch Dominichino Verdienſte. In ſeinen übrigen Figuren herrſcht Kälte und Monotonie. Viele von ſeinen Ideen ſind niedrig und gemein, und überdem brachte er ſie öfters an, und hatte Lieblingsgegenſtände, welche er beſtändig wiederholte.

Um eine vollkommene ausdrucksvolle Kompoſition zu erhalten, könnte man endlich ſagen, daß Rafael hiezu die Figuren, Poußin den Grund und Nebenwerke, und Dominichino die Kinder müſſe komponirt haben. Folglich muß ein jeder dem Rafael den wichtigſten und vortrefflichſten Theil zugeſtehen. So ſehr Rafael in der erſten Art der Kompoſition alle übrige Maler übertrifft, eben ſo ſehr übertrifft er ſie in der zweiten Art, die ich den Effekt genennt habe. In dieſem fehlt allen andern der Hauptheil und weſentlichſte der Malerei, nämlich die Wahrheit. Sie intereſſiren und beſchäftigen die Seele der Zuſchauer nicht, und bei jeder Art

der Vorstellung von Figuren und Charakteren sind sie immer ein und ebendieselben. Dergleichen Gemälde können gar keine moralische Bildung hervorbringen; welche doch der Endzweck des Ausdrucks in der Malerei ist, die uns ohne viel Mühe und sogar mit Vergnügen die Tugend lehren und sie in unsern Herzen anfeuern muß.

Es könnte jemand sagen, daß die mechanischen Maler, wie Lanfranko und Cortona, sich nicht einer genauen Wahrheit unterwerfen können; indem das Feuer der Komposition sie außer die Grenzen der gewissenhaften Genauigkeit versetzt. Allein ein jeder sieht leicht ein, daß man eben so gut schuldig ist, in einer Komposition von hundert Figuren die Wahrheit zu beobachten, als bei einer Komposition von zehn Figuren. Dieser Grund kann keinen Maler bei verständigen Leuten entschuldigen, und zwar um desto mehr, weil ich hier blos von der Empfindung, und nicht von dem Effekt, welcher zum Licht und Schatten gehört, rede; indem ich in Ansehung des letztern einräume, daß Rafael nicht das erfoderliche Ideal hierzu besaß; und bei allem dem, so hat doch kein anderer Maler größere Gemälde, noch solche, die mehr mit Figuren angefüllt wären, geliefert. In allen wußte er seine Gruppen bewundernswürdig zu vertheilen, und sie wohl unter einander zu verbinden; eine jede Figur insbesondere ist diejenige, die seyn muß, und alles nach der genauesten Wahrheit. Was werden also die mechanischen Maler sonst noch zur Entschuldigung ihrer Manier vorbringen? Ich erinnere hier nur im Vorbeigehen, daß man einige Erfindungen des Rafaels nicht nach jedem Kupferstich

beurtheilen muß, ſondern nach denen, die er von ſeinen Schülern ausführen ließ. Dieſer große Mann handelte ſo, wie Menſchen von Beurtheilungskraft handeln müſſen, welche, nachdem ſie ihre Erfindung nur ſo hingeworfen haben, alsdann erſt jede Gruppe und jede Figur insbeſondere ins Reine bringen, indem ſie die Kompoſition mehr als einmal und mit verſchiedenen Strichen übergehen. Dieſes geſchieht nicht aus Mangel des Genies, nein, es iſt ganz etwas anders die Urſache davon, nämlich eine gewiſſe Beurtheilungskraft, welche nicht gleich mit allem zufrieden iſt. Glücklich iſt der Maler, welcher bei jedem Werke ſich verbeſſert, lernt, und in ſeinem Genie neue Quellen findet, um immer weiter in der Kunſt fortzugehen. Nehmen wir zu dieſen tiefen und geiſtreichen Reflexionen über die Kompoſition des Rafael noch das Wenige, was der geniereiche Kunſtrichter über die Kompoſition des Correggio ſagt: ſo wird es alsdann nicht ſchwer halten, einen Begriff von dieſem Hauptſtücke der Malerei zu bekommen. Es iſt, ſagt er, keine von den Erfindungen des Correggio wahrhaftig ſchön. Im Anfang ſah er mehr auf die Wirkung, als auf den Ausdruck, ob er gleich bei reizenden Vorſtellungen allzeit etwas mehr Ausdruck beobachtete, als bei ernſthaften. Die Aeuſſerungen der Liebe wußte er ſehr gut zu charakteriſiren, obgleich mit wenig Abwechslung in den Figuren, ſo, daß zwiſchen den Köpfen ſeiner Marienbilder, Liebesgötter und Nymphen wenig Unterſchied anzutreffen iſt. Seine Gruppen wußte er wohl einzurichten; allein ſeine Gemälde ſcheinen mehr gemalt zu ſeyn, um die ſchönen Maſſen des Helldunkeln, als den eigenthümli-

chen Ausdruck der Gegenstände, sehen zu lassen. In den Verkürzungen war er bewundernswürdig, und ich glaube, daß er sich zuvor für alle Figuren seiner historischen Gemälde Modelle von Wachs verfertigte. Durch dieses Mittel setzte er alle Verkürzungen zusammen; und vielleicht gründen sich hierauf alle Regeln seiner Komposition; denn außerdem ist alles ein bloßer Traum, oder leere Einbildung, welche sich von der Idealschönheit weit entfernt. Das Gerade und Aufrechte suchte er dergestalt zu vermeiden, daß er fast keinen Kopf machte, der nicht entweder von unten oder von oben gesehen wird. Die Komposition des Gemäldes oder der Ausdruck ist nichts anders, als der Begriff, welchen uns der Maler — und so weit dies auf Bildhauerei anwendbar ist, auch der Bildhauer — auf seine Art, d. h. durch Zeichnung und Farben, oder mit dem Meisel, geben wollte. Es ist, als sagte der Maler: seht, hier steht die Liebe, indem er Amor und Psyche malt. Da nun, wenn der Maler ein Mann von Genie ist, sowohl die Hauptperson, als auch die Nebenpersonen, ja auch wohl leblose Gegenstände, und sogar das, was versteckt oder ausgelassen wird, zu Verstärkung der Darstellung des Begriffs beitragen kann: so wird es die Betrachtung erleichtern, wenn ich die Komposition oder den Ausdruck des Einzelnen von dem Ausdruck des ganzen Gemäldes absondere, und jedes für sich betrachte. Es vereinigt sich in dieser Untersuchung alles, was der Maler als Künstler (nicht blos als ein künstlicher Mann) zu leisten hat, was den bloßen Liebhaber ohne alle Kenntnisse des Mechanischen bei der Malerei an sich fesselt, was also der Kunstrich-

ter von Profeſſion, — der, bei Gemälden, jederzeit ſelbſt Maler ſeyn muß, — nur zum Theil mit in Rechnung bringt, was aber das Einzige iſt, das dem Menſchen, dem gebildeten Manne, an einem Gemälde gefällt. Es iſt mit der Malerei, wie mit der Poeſie. Der Maler ſpricht zu uns, er ſpricht nur nicht in artikulirten Tönen, ſondern er ſpricht, indem er das Aeuſſere eines Dinges ſo modifizirt darſtellt, daß wir nichts anders, als ſagen müſſen: dieſe Modificationen ſind nur durch dieſe oder jene innern Eigenſchaften hervorgebracht worden, das dargeſtellte Ding iſt alſo dies oder jenes. Der Mörder trägt den Zuſtand ſeiner Seele in ſeinem Auge und am ganzen Körper, eben ſo der Liebende, der Verzweifelnde. Die erſte Frage, die an das Gemälde, oder, wenn wir wollen, an den Maler geſchieht, iſt dieſe: Was iſt hier vorgeſtellt? Hierauf muß die Antwort gleich bei der Hand, und ſie muß deutlich und vollkommen beſtimmt ſeyn. Sobald man ſie ſuchen muß, fehlt dem Gemälde die vornehmſte Eigenſchaft. Der Maler war ſtumm, und wollte doch etwas ſagen. Zum wenigſten verſtand er die Sprache nicht, die er zu ſprechen unternahm. In der Einheit des dargeſtellten Begriffs beſteht die Einheit des Gemäldes, und in der Vollkommenheit der Darſtellung des Begriffs die Vollkommenheit des Gemäldes. Dieſe Regel iſt ſelbſt auf ſogenannte hiſtoriſche Gemälde anzuwenden, wenn ſie lediglich als Kunſtwerke betrachtet werden. Denn ein anderes iſt, wenn ein Untergeneral des Alexanders ſich die Scene, da Alexander der Familie des Darius Großmuth beweiſt, malen läßt, um dieſelbe immerdar vor Augen zu haben; und etwas

anderes, wenn etwa ein ſpäterer Künſtler dieſes Sujet zum Inhalt ſeines Gemäldes macht. Nur das Gemälde des letztern iſt blos Kunſtwerk; denn nur in dieſem Fall kann der Künſtler idealiſiren, und darſtellen, was er will. In dem erſten Falle iſt er ein bloßer Portraitmaler, der das, was iſt, genau nachmachen muß, und alſo eigentlich einen ganzen Vorfall portraitirt. Es braucht daher auch keine Einheit in ſeinem Gemälde zu ſeyn; die Zuſammenſtellung der Gegenſtände mag ſchön oder ſchicklich ſeyn, oder nicht; er muß ſie zuſammenbringen, denn er muß mit ſeinem Pinſel gleichſam erzählen, was geſchehen iſt. Hingegen der Künſtler, der einen Gegenſtand aus der Geſchichte nimmt, idealiſirt ihn, und malt uns nicht den großmüthigen Alexander, ſondern den großmüthigen Menſchen, oder, eigentlicher zu reden, die Großmuth. Dies iſt der Begriff, den er darſtellt, dies der Gegenſtand, um deſſen willen alles andere da iſt. Ein Maler, der ſowohl die Hauptperſon ſo malte, daß man an ihr ſogleich den großmüthigen Menſchen erkennte, wäre in der Kompoſition des Einzelnen glücklich geweſen; wußte er aber auch alle Nebenfiguren, und alles, was auf dem Bilde iſt, ſo vorzubringen, daß der Begriff von Großmuth, und ſelbſt die Empfindungen, welche denſelben gewöhnlich bei uns begleiten, in ſeinem ganzen Umfange und in aller Stärke in uns entſteht, ſo hat er auch die Kompoſition des Ganzen zur Vollendung gebracht. Es ſcheint eine natürliche und leicht zu erfüllende Foderung zu ſeyn, wenn man gute Kompoſition oder Einheit des Gemäldes verlangt. Man würde aber ſchon durch die große Seltenheit, mit welcher dieſe

Foderung befriedigt wird, zu einer andern Meinung gebracht werden, wenn man auch nicht aus dem Umſtande, daß ein ſo unpartheiiſcher Kunſtrichter, als Mengs, nur dem einigen Rafael Vollkommenheit in dieſem Theile der Kunſt zugeſteht, daſſelbe Reſultat ziehen müßte. Es iſt in der That auffallend, wie wenig Aufmerkſamkeit ſelbſt die größten Meiſter dieſer Rückſicht gewidmet haben, und eben ſo auffallend, daß die Fehler, welche ſie mit Vernachläſſigung derſelben begingen, von den Kunſtrichtern ſo wenig gerügt wurden. Was hilft alle Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel und Kolorit, wenn mit allen dieſen Geſchicklichkeiten nichts dargeſtellt wird? Ich ſehe in der That hierin eine wichtige Urſache, warum Laien in der Malerei aus manchem geprieſenen Gemälde ſo wenig machen können. Wenn es dem Gemälde an Einheit fehlet: ſo iſt daſſelbe für den Unpartheiiſchen gar nicht vorhanden, und der Unpartheiiſche iſt diesmal der Laie; denn der Kunſtrichter iſt durch untergeordnete Vollkommenheiten beſtochen worden, und überſieht daher die oberſte.

Ich wage es, mit Gefahr, in den Ruf eines Idioten zu kommen, daß ich dieſe Einheit in der Nacht des Correggio, bei mehrmaligem Beſuche, vermißt habe, und daß ich mit Grunde behaupten zu können glaube, ſie ſey entweder in dieſem Gemälde gar nicht vorhanden, oder doch ſo verſteckt, daß das letztere beinahe kein geringerer Fehler wäre, als das erſtere. Ich werde in meiner Meinung dadurch beſtärkt, daß die Kritiken, die ich über dieſes, in mehr als einem Betracht, unübertreffliche Kunſtwerk geleſen habe, mir ebenfalls auch nicht einmal andeuteten, was denn in

jenem Gemälde vorgeſtellt werde? Um einigen meiner Leſer verſtändlich zu ſeyn, iſt es vielleicht nicht überflüſſig, zu erinnern, daß dieſes Kunſtwerk davon ſeinen Namen bekommen hat, daß es ein Nachtſtück iſt, welches den Weltheiland in der Krippe liegend und von einigen Perſonen umgeben vorſtellt. Es geht von dem Kinde ein Glanz aus, welcher das Hauptlicht in dem Gemälde macht. Der aus dem Hintergrunde hervorſcheinende Mond verbreitet ein zweites Licht, und darin, daß der Künſtler verſtand, dieſe beiden Lichter ſo unübertrefflich wahr und zweckmäſig wirken zu laſſen, beſteht die Größe und das Meiſterhafte dieſes Gemäldes. Es iſt in dieſer, und noch in einigen andern, wiewohl blos zum Mechaniſchen der Malerei gehörigen, Rückſichten vollendet und unübertreffbar. Was aber die Kompoſition deſſelben, oder das, was ich Einheit des Gemäldes genannt habe, betrifft, ſo will ich mein Urtheil mit einer kurzen Beſchreibung belegen, welche ein Mann, der im Stande war, ſie zu machen, und gewiß keine Parthie gegen Correggio genommen hatte, noch vor einigen Jahren im teutſchen Merkur mitgetheilt hat. *) „In einem hellvioletten Unterkleide, umgeben mit einem dunkelbraunen Mantel, der oben vom Lichte ſehr hell beleuchtet iſt, hebt ſich die jungfräuliche zarte Geſtalt der Maria hervor. Sie umfaſſet knieend vor der Krippe das Kind, und ſcheint, mit geneigtem Oberkörper, mit dem liebevollſten Ausdruck im Geſichte, dahin zu ſchmelzen. Der von dem Kinde ſtrahlende Glanz

*) ſ. T. Merkur, 1791. Junis, S. 151. Der Verfaſſer iſt Herr Hofmaler Kämmerer zu Rudolſtadt.

Glanz trifft ſie unter allen Perſonen am ſtärkſten. Die junge Hirtin, welche ſeitwärts an der Krippe ſteht, hat eine ländliche Tracht von grüner und graulichvioletter Farbe, welche an der gewölbten Bruſt und am zarten Arme ein weißes Hemd belebt. Ein weißer Schleier umfließt ihr Haupt, worunter das bräunliche Haar hervorwallet. Sie hat ein Körbchen mit zwei Turteltauben auf die Krippe geſetzt, und hält, in einer frappanten Bewegung, gegen den Glanz die Hand vors Geſicht. Zwiſchen dieſen beiden Perſonen ſitzt ein Jüngling, deſſen lebhaftes Geſicht Verwunderung und Gefühl ausdrückt, und der mit dem Alten, welcher, im Vordergrunde ſtehend, die Gruppe ſchließt, zu ſprechen ſcheint. Er iſt mit blaulichgrünem und braungelbem Gewande bedeckt. Die angenehme Bewegung des Hauptes, der ſanftaufgelegte Arm, von welchem ſich die Hand in gefälliger Lage herunter ſenkt, der ſchlanke Hals, der Blick der gewölbten braunen Augen, der ſprechende Mund, ſind Schönheiten, durch welche ſich dieſe Figur empfiehlt. In der Wahl, in der Stellung und Ordnung dieſer Figuren, und in der Wahl derjenigen, welche er zur Hauptfigur gemacht hat, giebt der Künſtler ſehr viel Beurtheilungskraft und Geſchmack zu erkennen. Zwei derſelben, Maria und das Kind, ſind der Geſchichte zu Folge nothwendig; die übrigen waren, ſowohl was ihre Zahl als auch die nähere Beſchaffenheit einer jeden anlangt, der Willkühr des Künſtlers überlaſſen. Drei Perſonen ſind eben hinlänglich, die Gruppe mit jenen beiden gehörig zu füllen, und doch auch nicht zu überladen. Darunter ſind zwei jugendliche von beiderlei Geſchlecht,

und eine alte. Jene ſind nahe an die Krippe gebracht, von vorn zu ſehen, und ſtark beleuchtet; dieſe hingegen ſteht etwas entfernt, rückwärts und im Schatten. Durch dieſe Anordnung gewinnt der Künſtler den doppelten Vortheil: erſtens, daß diejenigen Figuren, welche ſich zum Charakter des Gemäldes am beſten ſchicken, eben ſo geſtellt ſind, wie ſie am meiſten bearbeitet werden konnten; und zweitens, daß die Figur des alten Hirten einen ſchönen Kontraſt mit den übrigen macht. Nun kam es auf die Beſtimmung der Hauptfigur an, derjenigen, welche das meiſte maleriſche Intereſſe erhalten ſollte. In der Geſchichte ſind Maria und das Kind die Hauptperſonen. Beide mußten alſo auch in der Abbildung ausgezeichnet werden. Das hat der Künſtler gethan, indem er das Kind mit einem Glanz umgab, den ſtärkſten Schein davon auf Maria fallen ließ, und dieſe noch überdies durch Stellung und Handlung mit jenem am nächſten verband, ſo daß das Auge bei der Betrachtung von jener Figur zuerſt angezogen, und auf dieſe ſogleich übergeführt wird. Zur Hauptfigur, wo das Auge am längſten verweilen, und am meiſten unterhalten werden ſoll, war das Kind nicht wohl geſchickt: erſtlich wegen der geringern Größe, zweitens wegen der einfachern Form, weil der Umriß der Glieder mehr rund als wellenförmig iſt, drittens wegen Mangel des Gewandes, viertens wegen Einfachheit des Lichts und Mangel des Schattens, und fünftens, weil hier kein Affekt auszudrücken war. Die Wahl konnte nun am leichteſten auf die zweite Hauptperſon der Geſchichte, auf die Maria, fallen, wo jene Mängel weniger oder gar nicht Statt finden; aber der Ge-

ſchmack des Künſtlers ging weiter. Hätte er die Maria zur Hauptfigur gemacht, ſo würden die übrigen Figuren dabei verloren haben. Das Intereſſe, welches er ihr gab, iſt für ihre hiſtoriſche Würde hinlänglich. Zur Hauptfigur machte er eine von jenen ländlichen Schönheiten, und zwar, wegen des Kontraſts mit Maria, die Mannsperſon. Aus der kurzen Beſchreibung, die ich eben von dieſer Figur gegeben habe, wird man ſchon abnehmen, wie der Künſtler ſie theils durch den Ausdruck des Affekts von den andern ausgezeichnet hat. Wegen dieſer Eigenſchaften war auch hier deſto mehr Schönheit in der Zeichnung anzubringen, ſo wie insbeſondere die Bewegung des Körpers in einiger Entfernung von dem erleuchtenden Gegenſtande ein ſchönes Spiel der Schatten gewähren konnte. Der Künſtler hat beides aufs beſte benutzt, und dadurch der Figur auch von dieſer Seite das meiſte Intereſſe gegeben.“

So weit die Beſchreibung. Ich frage nun jeden, der ſie geleſen, oder jenen, der das Gemälde ſelbſt geſehen hat, was denn der Künſtler vorgeſtellt habe? Der Maler hat viel, hat unendlich viel geleiſtet; was hat aber der Künſtler, der Kompoſiteur, geleiſtet? Hat er die Figuren blos nach den Regeln der Malerei zuſammengeſtellt, oder giebt es ein höheres Band unter ihnen? Ich ſuche das letztere umſonſt, und begreife nicht, was dieſe Perſonen hier beiſammen wollen. Es iſt zu wenig Verwandtſchaft unter ihnen; jede hat nur den Ausdruck, den ſie braucht, um nicht als Copie einer ausgehauenen Menſchenfigur zu erſcheinen. Das Gemeinſchaftliche aber, was ſie hier verſammelt, iſt nicht zu entdecken. Der Maler hätte ihnen insgeſamt

einen gemeinſchaftlichen Charakter geben, und dieſen in jeder Perſon nur individualiſiren ſollen. Es ſollten nicht Perſonen ſeyn, die durch ein ſichtbares Band mit einander verknüpft ſind, ſondern die Mannsperſon ſollte Joſeph (der Vater) ſeyn, der ſich mit ſeiner Erkohrnen über ihr Kind, oder, welches der Feierlichkeit der Darſtellung angemeſſener wäre, über den von ihr gebornen Weltheiland freut. An dieſer Freude hätten nun ſchon einige Anverwandte Theil nehmen können. Hiedurch, oder durch eine ähnliche, vielleicht noch paſſendere Erfindung, wäre Einheit in das Stück gekommen, und es würde an äſthetiſcher Kompoſition eben ſo vollkommen geworden ſeyn, als es gegenwärtig an maleriſcher iſt. Es befindet ſich in eben der Gallerie, die dieſes Meiſterwerk beſitzt, ein Gemälde, welches unter dem Namen der Ruhe bekannt, und im Ardinghello beſchrieben iſt. Es iſt die Flucht nach Egypten. Die Mutter ruht auf einem abgehauenen Stamme aus, und giebt dem Kinde die Bruſt. Sie hat den Kopf auf den linken Arm geſtützt, und die ganze Figur iſt der lebendigſte und wahrſte Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit und mütterlichen Kummers, aber eines Kummers, wie ihn nur eine edle und große weibliche Seele fühlen kann. Sie fühlet, aber ſie duldet. Hinter ihr ſteht Joſeph, deſſen männlicher Charakter weniger von Sorge beklemmt iſt, der aber nichts weniger als Unempfindlichkeit gegen ein herbes Schickſal zeigt. Er labt ſein Auge theils an den Reizen der Mutter, theils an dem Säugling, der ihr auf dem Schooße liegt. Der Eſel, in einiger Entfernung von ihnen, frißt das Stroh, das er ſelbſt auf dem Rücken mit in die un-

wirthbare Wüſtenei gebracht hat, und vollendet den Anblick des Mangels und der Verlaſſenheit, in welche dieſe reizende Familie geſtürzt worden iſt. Hier iſt Kompoſition. Das Bild wirkt außerordentlich. Es ſteht an maleriſchen Schönheiten der Nacht des Correggio unendlich nach; es iſt in meinen Augen aber doch ein größeres Kunſtwerk, als jenes, und ich hoffe, daß die Leſer meines Buchs die Gründe zur Rechtfertigung meines Urtheils bereit haben werden. Der Name, den dies Gemälde erhalten hat, charakteriſirt daſſelbe nicht ganz; es ſollte die Mutterliebe heißen, denn das iſt der Gedanke, der aus dem Ganzen ſpricht. Wir ſehen die Mutter äußerſt beſorgt um das Kleinod, welches an ihrem Herzen liegt. Alles um ihr her ſagt, daß ihre Beſorgniß gegründet ſey. Wir würden aber ſelbſt beſorgter werden, als die Mutter, und ihr vielleicht verdenken, daß ſie nur Kummer hat, und nicht in Verzweiflung geräth, wenn wir nicht an ihrem Gatten einen Gegenſtand hätten, der uns Muth einflößt, und wenn wir uns nicht gleichſam auf ihn verlaſſen könnten. Ich habe meine Knie gebeugt vor dieſem Seelengemälde, da mir die Nacht des Correggio nur kalte Bewunderung abgefodert hat. Dieſer große Maler war überhaupt glücklicher in der Kompoſition des Einzelnen, als in der Kompoſition des Ganzen. Seine büßende Magdalena, eine einzelne Figur, iſt ein Meiſterſtück in jeder Rückſicht. So büßt ein gefallenes Weib. Ich begreife nicht, wie man noch Augen für andere Stücke dieſes Meiſters haben kann, wenn man dieſes unſterbliche Werk geſehen und betrachtet hat. Die Hinweiſung und Beziehung des Ganzen auf etwas Einiges iſt

dasjenige, wodurch ſich der Künſtler legitimirt, daß er die Kompoſition verſtanden habe. Ich kann als Beleg zu dem, was ich ſage, ein Werk brauchen, welches in den Händen jedes Kunſtverehrers in Deutſchland iſt. Es iſt der Tod des Generals Wolf. Ein äußerſt geiſtreiches und in der Kompoſition unübertreffliches Blatt. Alles, was wir nur anſehen, predigt den ſterbenden Feldherrn. Man fühlt, daß nichts mehr fehlt, wenn man die Augen wieder von dieſem Blatte hinwegwendet. Der Künſtler hat gleiches Genie in der Kompoſition des Einzelnen, wie in der Kompoſition des Ganzen bewieſen. Die Hauptfigur iſt nach allen Regeln der Wahrheit und Schönheit komponirt. Der Schmerz hat in dem Geſichte alle andere Empfindungen und Vorſtellungen überwältigt, ohne jedoch die Züge häßlich, und den die Furcht vor dem Tode beſiegenden Geiſt unbemerkt zu machen. Es geht wenig mehr in der Seele des Sterbenden vor, denn ſchon iſt der Todeskampf da; man ſieht aber, daß eine große und ſchöne Seele in dieſem Körper gewohnt hat. Und ſähe man das nicht in dem Geſichte des Sterbenden, ſo müßte man es aus den Umſtänden ſehen. Edle, geſetzte, bejahrte Männer trauern um den Hinſcheidenden. Wie edel muß Er nicht ſelbſt geweſen ſeyn! Seine Leibchirurgen können den Schmerz und die nur zu gegründete Furcht, daß ihre Kunſt zu ohnmächtig ſey, nicht mehr verbergen, und verrichten ihre Dienſte mit Zittern. Untergebene des Feldherrn ſieht man in Verzweiflung über den Verluſt ihres Generals. Gewiß ein unzweideutiger Beweis von der Rechtſchaffenheit des Sterbenden! Wie viel Feinheit und Seelenbeob-

achtung hat aber der Künſtler nicht in der Darſtellung des amerikaniſchen Wilden gezeigt, der ſich unter der Gruppe der Hauptperſonen befindet! Ohne dieſen Menſchen fühllos beim Anblick eines Sterbenden zu laſſen, hat doch der Künſtler Wißbegierde und Beobachtung zum herrſchenden Ausdruck dieſer Figur gemacht. Hiemit wurde eine doppelte Abſicht erreicht: die Gruppe wurde mannichfaltiger und intereſſanter, und unſere Augen wurden unaufhörlich auf die Hauptperſon hingezogen. Denn es iſt unmöglich, die concentrirte Aufmerkſamkeit dieſes ſo ſehr in die Augen fallenden Menſchen wahrzunehmen, ohne zugleich auch den Gegenſtand zu betrachten, welcher im Stande iſt, eine ſolche Aufmerkſamkeit zu erregen. Wenn uns der Vordergrund dieſes Meiſterwerks den ſterbenden Menſchen zeigt, ſo macht der Hintergrund, daß wir in jenem den ſterbenden Feldherrn erblicken. Hier iſt alles in kriegeriſcher Thätigkeit, hier lebt und webt alles. Die Schlacht iſt in der Mitte ihrer Hitze; es werden Hügel beſtürmt, es werden Kanonen von Menſchenhänden bergan gezogen, man dringt in geſchloſſenen Reihen gegen den Feind an. Und unter dem ganzen Gewühle von Menſchen iſt nicht eine bedeutungsloſe Miene zu finden, kein Strich anzutreffen, der nicht dazu beitrüge, das Ganze hervorzuheben. Es herrſcht, mit einem Worte, in dieſem Blatte eine Einheit, die nichts zu wünſchen übrig läßt, und um deſſen willen iſt es eines der geiſtvollſten Stücke, die wir aus den kunſtreichen Werkſtätten der engländiſchen Kupferſtecher erhalten haben. Ueber keine andere Art von Kunſtwerken hört man ſo oft den mechaniſchen Künſtler eher ur-

theilen, als den äſthetiſchen, als bei den Werken der Maler- oder Kupferſtecherkunſt. Es mag allerdings ſchwer halten, ehe man in dieſen zum Handwerk gehörigen Dingen ſo weit kömmt, daß man vergißt, welche Mühe es gekoſtet hat, dieſe Geſchicklichkeiten in ſeiner Gewalt zu haben, und daß man ihnen in ihrem Verhältniß zu den übrigen, mehr vom Genie abhangenden Erfoderniſſen eines Kunſtwerks nicht zu viel Werth beilegt. Das ſtößt aber doch nicht die Behauptung um, daß es bei Beurtheilung eines Kunſtwerks an das, was der mechaniſche Künſtler geleiſtet, zuletzt kömmt, und daß die Kompoſition, oder, was daſſelbe iſt, die Einheit, die Bedeutung, der Ausdruck des Stücks das Erſte ſeyn müſſe, wonach gefragt wird. Fehlt es dem Kunſtwerk hierin, ſo kann keine Vollkommenheit in Licht und Schatten, in der Zeichnung, im Kolorit u. dgl. dieſen Mangel erſetzen. Das Stück iſt in der Idee fehlerhaft, und man hat nicht viel Ehre zu erwarten, wenn man ein baufälliges Gebäude mit ſchönen Zierrathen ausſtattet. Nicht durch das Licht allein muß die Hauptfigur hervorgehoben werden, ſondern es muß alles, was man ſieht, mit derſelben im Verhältniß des Theiles zu dem Ganzen ſtehen. In keiner Kunſt iſt es ſo nothwendig, als in der Malerei, auf die Bedingungen aufmerkſam zu machen, deren Zuſammentreffen erfodert wird, wenn ein Stück nicht durch einen weſentlichen Mangel aus der Zahl der Kunſtwerke des erſten Ranges ausgeſchloſſen ſeyn ſoll. Kaum ſind die Worte im Stande, ſo viele Gegenſtände darzuſtellen, als es der Pinſel oder Grabſtichel kann. Eben dieſe Leichtigkeit verführt aber zu Ausſchweifungen

und zur Unüberlegtheit. So ſehr auch der Fleiß des Früchtemalers, ſelbſt der des Landſchaftmalers zu loben iſt: ſo unrein iſt doch das Geſchmacksurtheil, welches dem erſtern Beifall giebt, und ſo ſchwach und unbefriedigend der Eindruck, welchen der zweite auf uns macht. Es bleibt, wie bei der Kunſt überhaupt, ſo auch bei Malerei und Bildhauerei, das Geſetz, daß ein Kunſtwerk, welchem es nicht an einer objektiven Bedingung zu dem vollkommenſten Wohlgefallen mangeln ſoll, aus dem Gebiete der Menſchheit genommen ſeyn muß. Daß alſo der Maler und Bildhauer Menſchen, und zwar Menſchen darzuſtellen haben, welche das Gepräge moraliſcher Vollkommenheit an ſich tragen. Dieſe Foderung iſt ſo gegründet, daß ſelbſt das Uebermenſchliche in der Darſtellung nicht ſo viel Effekt hat, als das Menſchliche; und ich fodere jeden Kunſtkenner auf, mir zu ſagen, ob die Gruppe des Laokoon ſtärker auf ihn gewirkt habe, oder der Apoll des Vatikan? ob Niobe mehr, oder die Venus zu Florenz? Unſtreitig iſt die äußere (architektoniſche) Schönheit an den Darſtellungen der genannten Gottheiten größer; denn die Künſtler erlaubten ſich bei den letztern ſogar die Adern wegzulaſſen, um in Rundirung ihrer Formen durch nichts hervorragendes geſtört zu werden. Allein dieſe größere äußere Schönheit iſt kein Erſatz für die innere, welche in jenen Darſtellungen herrſcht, und welche in der anſchaulichſten Vorſtellung der Idee der Sittlichkeit beſteht. Einem übermenſchlichen Weſen iſt es nicht ſchwer, moraliſch vollkommen zu ſeyn. Dies iſt die Urſache, warum die Schamhaftigkeit der Venus und der Seelenadel des Apollo in dieſen Darſtellungen

ſchwächer wirkt, als derſelbe Ausdruck in Darſtellungen aus dem Gebiete der Menſchheit wirken würde. Wir haben einmal nichts Vollkommneres, als den Menſchen, und von nichts Vollkommnen einen vollſtändigen Begriff, als von der Vollkommenheit des Menſchen. Es iſt nur ein negativer Begriff, welchen man ſich von der Gottheit macht, die man über den Menſchen ſetzt; und hätten die griechiſchen Künſtler uns nichts hinterlaſſen, als ihre Darſtellungen der Gottheiten, ſo könnte man noch zweifeln, ob ſie die höchſte Stufe der Kunſt, wie man gewöhnlich, und zwar mit Recht dafür hält, erſtiegen hätten. Denn ich glaube, daß die dunkle Empfindung einer Leere, welche durch die berühmten Bildſäulen der Gottheiten nicht ausgefüllt wird, die Beobachter auf die Vermuthung gebracht haben würde, es möge noch über der erreichten Stufe eine höhere geben, deren Erklimmung der Nachwelt vorbehalten ſey. Nun aber, da die griechiſche Kunſt ſich mit Göttern nicht allein begnügte, ſondern auch Menſchen idealiſirte, und ſie mit ſolchem Erfolg idealiſirte, kann auch nicht einmal die Ahndung von einem noch unerſtiegenen Gipfel der Kunſt entſtehen, und Pythias und Praxiteles*) ſind nicht die Künſtler, welche den Lorbeer für alle Ewigkeit errungen haben; ſondern die Verfertiger des Laokoon, der Niobe und anderer Darſtellungen aus dem Gebiete der Menſchheit ſind es, welche den Griechen den Ruhm der Unübertrefflichkeit ſichern. Wenn es nun das allgemeine Geſetz des Künſtlers iſt, ein Sujet aus dem Gebiete der Menſchheit, und, wo möglich, der leidenden Unſchuld zu nehmen: ſo iſt es

*) Verfertiger berühmter Götterſtatüen.

das erſte Geſetz des malenden oder bildenden Künſtlers, dieſes Sujet in einer durchaus ſchönen Geſtalt darzuſtellen. Dieſes Geſetz entſpringt daraus, daß dieſe Künſtler für das Auge arbeiten, und daß die Schönheiten, die wir mit den Augen wahrnehmen können, Schönheiten der Geſtalt ſind. Das Leiden des Weltheilandes mag daher zwar vielleicht ein gutes Sujet für den Dichter ſeyn; für den Maler und plaſtiſchen Künſtler iſt es keins. Es iſt ein empörender Anblick, einen menſchlichen Körper nach der Geſtalt eines Kreuzes verzogen zu ſehen, und der Künſtler idealiſire auch, wie er will, ſeine Kunſt iſt vergebens. Es läßt ſich in einer ſolchen Darſtellung viel Wahres und Richtiges anbringen, durchaus aber nichts Schönes. Ueberhaupt iſt die heilige Geſchichte eine Klippe, an welcher nur zu viele Künſtler geſcheitert ſind; die Urſache liegt darin, daß man ſich die Perſonen derſelben nicht genug denken, und ſie alſo auch nicht beſtimmt genug darſtellen kann. Wie ſoll z. B. die Mutter des Weltheilands in der Freude über den Sohn, den ſie geboren, ausſehen? Wird ſie ausſehen wie ein fühlendes, edles Weib, ſo iſt ſie auch im Gemälde nichts anders, als ein fühlendes, edles Weib, und man wird unter das Bild ſchreiben müſſen, daß dies die Mutter des Sohnes Gottes ſey. Wird ihre Geſtalt und ihr Ausdruck über das Menſchliche hinauf idealiſirt, ſo wird es dadurch unwahr — denn die Wirklichkeit zeigt uns ſo etwas nicht, ſondern etwas anders — und es iſt nur augenblickliche Täuſchung und ein äſthetiſches Vorurtheil, wenn man ſagt, daß ſo etwas gefalle. Der Künſtler hat alſo hier nur zwei Wege vor ſich: er malt entweder

Menſchen, und vergißt dabei, daß es Apoſtel und Heilige ſind, wie Correggio ſeine Magdalena gemalt hat; oder er malt übermenſchliche Weſen, und verſtößt, um etwas mehr als Vollkommnes darzuſtellen, gegen das wirklich Vollkommene. Es iſt keine Frage, welchen von beiden der überlegende Künſtler wählen werde. Er wird in der Maria das ſchuldloſe, fühlende Weib, die zärtliche Mutter, die gebeugte Mutter, nicht aber die Mutter Gottes darſtellen. Die Jünger, die ihren Meiſter vor ihren Augen durch eine Wolke aufgehoben und zum Himmel fahren ſehen, werden als klagende Männer ihrem Freund, ihrem Vater nachblicken, und werden Menſchen, nicht Heilige ſeyn. Es iſt nichts ſo Vollkommenes für uns zu finden, als der Menſch, und die Darſtellung der Menſchheit iſt die Mitte, zu deren beiden Seiten nur Steine zum Anſtoß liegen. Doch auch die Sphäre der Menſchheit hat für den Maler auch noch Abwege genug, welche der Kunſtrichter nicht erſt durch Nachdenken zu entdecken braucht, ſondern ſehr allgemein betreten vor Augen liegen ſieht. Kein Abweg iſt allgemeiner, als der der Convention. Ein verführeriſcher Pfad, vor welchem ſich ſelbſt die vortrefflichſten Künſtler Englands nicht ſorgfältig genug in Acht zu nehmen wiſſen. Ich verſtehe unter Convention eine Gewohnheit der Künſtler, gewiſſe Formen, beſonders gewiſſe Geſichtsformen, in mehrern Darſtellungen anzubringen, gleich als wenn an ſie allein die Form alles Schönen gebunden wäre. Gemeiniglich werden dieſe Formen von der Mode geſtempelt, und von lebenden Perſonen, von Schauſpielern, Schauſpielerinnen, Maitreſſen u. dgl. genommen,

die im Rufe der Schönheit ſtehen. Nicht ſelten aber ſind ſie auch Kopieen von Antiken. Der Geſchmack, der ſie duldet und billigt, iſt in beiden Fällen fehlerhaft und kleinlich. Man kann Beiſpiele der zweiten Art in den Stücken des berühmten Partolozzi finden. Dieſer große Künſtler kopirt die Antiken, oder wenigſtens das, was ihm das Ideal der ſchönen Geſtalt ſeyn mag, viel zu ſichtbar. An ſeinen meiſten Figuren iſt die Wahrheit (der richtige Ausdruck) der todten (architektoniſchen) Schönheit aufgeopfert. Sie werden dadurch einander zu ähnlich, und haben nicht Leben genug; aus Furcht vielleicht, der richtige und erfoderliche Ausdruck möge der Schönheit der Umriſſe ſchaden, läßt ſich dieſer Künſtler etwas zu ſtark von der letztern Foderung binden. Conventionelle Schönheiten der erſtern Art aber liefern faſt alle engliſche Kupferſtiche. Nur wenige ausgenommen, welche dann auch deſto größere Meiſterſtücke ſind. Die Frauenzimmer ſehen meiſtens koquett aus, und affektiren ein männliches Betragen. Die Mannsperſonen ſtehen frech, und in einer gewiſſen rohen Miene da, ſo wie vielleicht ſeit zehn Jahren die Art der engliſchen jungen Herren und Damen von Ton ſeyn mag, wenn man nämlich annehmen darf, daß unſere angliſirten Herren und Damen in Deutſchland ſich nach lebendigen Idealen, und nicht etwa gar nach ſolchen Kupferſtichen gebildet haben. In dieſem letztern Falle würde man freilich dieſen Kupferſtechern nicht Schuld geben können, daß ſie ſelbſt ohne Geſchmack kopirt haben; ſondern nur das, daß ſie ihre Ideale aus Theilen zuſammenſetzen, welche nie ein ſchönes Ideal geben können. Es geht dieſen Künſtlern, wie

es gewöhnlich geht, wenn man zu eifrig iſt, dahin zu kommen, wohin man will. Sie wollen Künſtler ſeyn, und die Wahrheit in ſchönen Formen darſtellen; ſie richten aber ihr Augenmerk zu ſtark auf das Schöne. Und da greifen ſie dann erſtlich in der Wahl des Schönen fehl, indem ſie das als ſchön annehmen, was Andern dafür gilt, zweitens aber auch die Rückſicht, die ſie dem Inhalt ihres Werks ſchuldig ſind, vergeſſen. Man muß gerade umgekehrt verfahren, man muß erſt über die Materie mit ſich fertig ſeyn, ehe man an die Form denkt, und dann eine Form wählen, die nicht nur an ſich ſchön, ſondern auch der Materie angemeſſen iſt. Wollten ſich dieſe Künſtler zuerſt darüber Rechenſchaft ablegen, was ſie darſtellen wollten, ſo würden ſie vor dieſen und vor vielen andern Abwegen geſichert ſeyn. Ich nehme an, der Künſtler ſey im Begriff, ein Weib zu zeichnen. Er wird bei dieſer allgemeinen Vorſtellung ſchwerlich ſtehen bleiben. Was ſoll dieſes Weib ſeyn? Soll es eine Mutter, eine Gattin, ſoll es ein unverheirathetes Frauenzimmer, ſoll es eine Matrone ſeyn? Er nehme ſich das ſchwerſte Problem vor, welches ſich vornehmen läßt, er habe im Gedanken, blos das Weib, und alſo eigentlich die Weiblichkeit darzuſtellen. Wie wird er verfahren? Soll er nun in der Stadt und im Lande herumgehen, um eine Perſon aufzuſuchen, die er ſo viel möglich zum Muſter nehmen kann? Ich rathe ihm nicht dazu. Er muß erſt wiſſen, wie viel er von dem, was er in der Natur findet, brauchen könne oder nicht. Er muß alſo zuerſt das Ideal der Weiblichkeit in ſeinem Kopfe entwerfen. Dies iſt das Richtmaaß, nach welchem er

ſogar die Natur ſchätzet. Hiebei kömmt ihm nun nichts ſo gut zu ſtatten, als die Theorie. Er entwerfe ſich das Ideal der Weiblichkeit, wie er nur immer wolle, ſo muß dieſes Ideal, als Kunſtwerk dargeſtellt, Sittlichkeit zeigen. Dies gehört zur Materie des Kunſtwerks. Nun wähle er die Form. Er iſt nun nicht mehr in Gefahr, Züge der Eitelkeit, Werbſucht weiblicher Starkgeiſterei, oder irgend etwas konventionelles in dieſelbe aufzunehmen. Denn alles ſchickt ſich zur kunſtmäſigen Darſtellung der Weiblichkeit nicht, weil das Weib auch im Kunſtwerke Sittlichkeit zeigen muß. Die Befolgung dieſer einzigen Rückſicht wird ſeinem Genie angeben, was er aus der Wirklichkeit aufnehmen, und von welchen weiblichen Geſtalten er für ſein Kunſtwerk etwas nehmen kann. Je beſtimmter, überhaupt, die Vorſtellung iſt, welche der Künſtler realiſiren will, deſto vollkommner wird das Werk werden, wenn er nur Genie hat. Dieſe Bemerkung wird manchem Künſtler zu mager und zu pedantiſch vorkommen, ſie iſt aber eine Wahrheit, deren Verletzung ſich durch keinen Reichthum des Kunſttalents erſetzen läßt. Man kann ſo wenig etwas Schönes malen, wenn man keinen Zuſammenhang in das Gemälde bringt, als man etwas Schönes ſagen kann, wenn man Unſinn ſagt. Unſinn aber iſt nichts weiter, als Mangel an beſtimmter Bedeutung. Vor allem alſo frage ſich der Künſtler: was willſt du machen? Er muß ſich dieſe Frage mit einem einzigen Worte beantworten können; denn Malerei iſt nichts anders, als Darſtellung eines Begriffs durch den Ausdruck, der ſich an Geſtalten anbringen läßt. Der Maler macht alſo, wenn er Künſtler iſt,

nie ein wirkliches Ding nach, sondern was er darstellt, ist ein Begriff, zu dessen Darstellung ihm freilich die Kenntniß des Wirklichen sehr behülflich ist. Liebe, Haß, Zärtlichkeit, ja selbst Gefühle, den Schmerz, die Freude kann der Maler so wie der Bildhauer und Kupferstecher darstellen. Und so lange er in der Sphäre der Begriffe und Ideen bleibt, ist er Künstler; sobald er aber Dinge darstellt, die sich auf allgemeine Begriffe nicht bringen lassen, hört er auf Künstler zu seyn. Dieser Fall ist bei den Portraitmalern da. Das größte und in aller Rücksicht vortreffliche Portrait ist doch kein Kunstwerk. Es kann sehr viel Geschicklichkeit beweisen, sehr viel Studium der Natur sowohl, als der der Malerei zu Gebote stehenden Mittel zeigen, sogar Geschmack kann in demselben herrschen: der Maler hat aber ein wirkliches Ding dargestellt, und nicht einen Begriff. Er hat nicht geschaffen, sondern nachgemacht, und das ist nicht Sache der Kunst. Dies ist der Fall ebenfalls bei Früchtegemälden, bei Landschaften, zum Theil auch bei Thierstücken. Jedoch fodert diese Bemerkung eine Auseinandersetzung. Der Maler kann nämlich auch hier idealisiren, und von diesem Falle rede ich um ein Paar Zeilen weiter.

Wenn man gewöhnlich von Stücken spricht, wie die genannten sind: so versteht man darunter förmliche Kopieen. Ein Blumenstück, eine Birn, eine Aprikose, ein Granatapfel im Gemälde wird dann hauptsächlich bewundert, wenn sich in dem gemalten Stücke nichts auffinden läßt, was nicht an wirklichen Aepfeln, Blumen u. dgl. auch ist, und wenn diese wieder nichts haben, was sich in dem Bilde nicht auch befände.

Der

Der Maler nimmt daher einen wirklichen Apfel, eine wirkliche Blume u. ſ. w. vor ſich, und kopirt dieſelbe auf das genaueſte. Nicht viel anders geht es mit den Landſchaften. Es giebt in den Bildergallerieen viele Landſchaften, welche die bloßen Kopieen von wirklich vorhandenen Parthieen ſind. — Bei ſolchen Stücken ſetzt nun der Maler auch nichts hinzu, läßt auch nichts weg, und macht alſo nur nach, was er vor ſich hat. Er kann hierin ſehr viel Geſchicklichkeit, ſehr viel Künſtlichkeit, wenn ich das Wort brauchen darf, und in der Wahl des kopirten Stücks auch viel Geſchmack beweiſen, aber Kunſt wendet er nicht an. Der Künſtler ſchafft, und macht nicht nach. Es ſcheint nur, daß ein gutes Kunſtwerk die Kopie von etwas Vorhandenem ſey; der Künſtler wäre ein viel zu gemeiner Mann, wenn in der ganzen Natur etwas vorhanden wäre, welches genau ſo wäre, wie das Gemälde. Aber idealiſirt der Maler denn niemals, wenn er Landſchaften, Blumen, Früchte u. dgl. malt? Dies iſt der Fall, den ich ſo eben andeutete. — O ja; allein wir haben von einem Apfel überhaupt, von einer Landſchaft überhaupt ſo unbeſtimmte und unintereſſante Vorſtellungen, daß wirs ihm eben nicht zum Verdienſt anrechnen, wenn er uns eine Landſchaft überhaupt (eine idealiſirte Landſchaft), einen Apfel, einen Kramtsvogel überhaupt darſtellt. Das Wohlgefallen, ſelbſt an den gelungenſten Bemühungen dieſer Art, iſt nur ſchwach. Deutſchland hat an Rüdiger einen Thiermaler, der ſchwerlich übertroffen werden wird. Die meiſten Stücke, unter welchen es nicht ausdrücklich angemerkt iſt, daß ſie Kopieen (Thierportraite) ſind, enthalten wirklich Ideale,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

und es dürfte wohl schwerlich ein Hirsch, ein Hund, ein wildes Schwein anzutreffen seyn, welches jenen Darstellungen ganz gleich käme, so nahe sich auch der Künstler an die Wirklichkeit gehalten zu haben scheint. Auch ist nicht zu leugnen, daß eben dieser Umstand diesen Thierstücken etwas von innerer Schönheit, von Geist giebt, welchen andere Stücke dieses Inhalts entbehren. Wie schwach ist aber doch dieser Geist gegen den Geist in Darstellung einer menschlichen Gestalt! Wie viel solcher Thierstücke müßten, möchte man sagen, zusammenwirken, ehe die Wirkung des Halsewell *) herauskäme? Ein Beweis, daß das Idealisiren dem Künstler wenig helfe, wenn er nämlich Dinge idealisirt, bei denen uns mehr das Individuum, als die Gattung interessirt — ist die Bemerkung, daß kein Künstler eine Blume, eine Frucht, selbst auch keine Landschaft machen kann, die schöner wäre, das heißt hier, die ein stärkeres Wohlgefallen erregte, als das, was die Natur hierin giebt. Die höchste Staffel der Kunst ist hier — Gleichheit mit der Natur. Die Schilderei ist dann vollkommen, wenn sie genau so ist, wie das Naturprodukt. Je näher ein Ding aber dem Menschen kömmt, mit desto mehr Erfolg läßt es sich idealisiren, und die Ideale erwecken Beifall. So mit den Thieren. Ein schönes gemaltes Thier wirkt weit mehr Wohlgefallen, als ein schöner gemalter Apfel, und zwar ist ein schönes gemaltes Pferd etwas schöneres, als eine schöne gemalte Schnecke oder Fliege. Das eigentliche Ideal

*) Ein sehr bekannter und sehr schöner Kupferstich, der einen Schiffbruch und den Untergang einer ganzen auf dem Schiffe befindlichen Familie vorstellt.

des Schönen aber iſt in der Menſchengattung zu ſuchen, und man braucht eben noch nicht der gröſste Künſtler in ſeiner Art zu ſeyn, um eine menſchliche Geſtalt darzuſtellen, welche ſchöner iſt, als die Natur ſie irgend einmal hervorbringen kann. Es gilt daher auch in der Malerei und Bildhauerkunſt, was in allen Künſten gilt, daſs nämlich von mehreren Kunſtwerken, bei vollkommener Gleichheit aller andern Bedingungen, jenes das ſchönere iſt, welches Menſchen darſtellt, und unter dieſen dies wiederum das ſchönere, aus welchem am meiſten Sittlichkeit hervorblickt. Das ſchönſte von allen Süjets iſt das Tragiſche, und nach dieſem das Ruhige. Jenes iſt die perſonifizirte Würde, dieſes die dargeſtellte Anmuth. Es laſſen ſich unter dieſe beiden Rubriken alle, von den genannten Künſten mit Glück darſtellbare Gegenſtände bringen. So wird ſich Groſsmuth, Edelmuth, Verſöhnung als Würde, Liebe, Zärtlichkeit, Vorſorge aber als Anmuth zeigen. Aus beiden ſpricht Tugend als höchſte Vollkommenheit, und es liegt ſchlechterdings an dem Genie und der Geſchicklichkeit des Meiſters, wenn ein ſolches Süjet kein Kunſtwerk des erſten Ranges wird. Wählt aber der Maler Bachanten, Buhler, Beſoffene, Harlekine, Wollüſtlinge zu Gegenſtänden ſeiner Darſtellung, ſo kann er auch mit Rafaels Genie kein Werk des erſten Ranges liefern, und man kann ihm Unwiſſenheit über die Grenzen und Wahl ſeiner Knnſt und eine vollſtändige Wahl ſchuld geben. Es iſt hier der Ort, ſowohl das, was bisher Ideal, höchſtes Ideal genannt wurde, näher zu beſtimmen, als auch zu bemerken, daſs dieſer Ausdruck hier eine eingeſchränktere Bedeutung habe, als in den

Schriften anderer Kunſtrichter. Man nennt gemeiniglich Ideal, was die Regel, das Muſter iſt. So ſagt der Ritter Mengs, daß das Ideal auf alle Theile der Malerei Einfluß habe. In der Zeichnung beſteht das Ideal in einer übernatürlichen Schönheit, welche aus einer Vereinigung vieler ſchönen Theile, die unter einander paſſend ſind, entſtehen. Bei dem Helldunkel ſeyen es die wohl angebrachten Maſſen und zufälligen Schatten, welche zur Schönheit ſehr vieles beitragen. Bei dem Kolorit beſtehe es in der Wahl des Tones, welchen man den vorgeſtellten Sachen gebe, und auf dem Gebrauch der ſchwächern oder ſtärkern Farben. Das Ideal der Kompoſition beſtehe darin, daß man ſich eine nicht geſehene Handlung in der Einbildungskraft vorſtellen könne, ihr ſolche Ausdrücke, die ſich ſo darſtellen laſſen, wie ſie in der Natur ſind, zu geben wiſſe, und daß man einen guten Gebrauch von zufälligen Dingen und poetiſchen Bildern machen könne. Zuverläſſig hat dieſer vortreffliche Künſtler und Kunſtrichter beſſer zu idealiſiren verſtanden, als er verſtand, dieſes Geſchäft zu beſchreiben und in beſtimmte Ausdrücke zu bringen. Es iſt nicht bequem, von einem Ideal des Kolorits, des Helldunkeln u. dgl. zu ſprechen, da beides ſich jederzeit nach andern, oft ganz entgegengeſetzten Umſtänden richten muß, das Ideal aber immer und ewig unveränderlich bleibt. Es giebt kein Ideal des Kolorits. Das beſte Kolorit iſt das zweckmäßigſte; es hängt aber von Umſtänden ab, ob z. B. ein dunkeles Kolorit oder ein helles das zweckmäßigſte ſey. Nicht einmal in Anſehung der körperlichen Geſtalt erlaubt Kant, und ich glaube mit Recht, von einem

Ideal zu ſprechen; ſondern er nennt das, was Andre das Ideal der Geſtalt nennen, blos eine Regel, eine Normalidee. Das Ideal der Geſtalt wäre nämlich eine Geſtalt, die für jedes lebendige, ja ſelbſt für jedes körperliche Ding die ſchönſte wäre. Nun läßt ſich aber eine ſolche Geſtalt nicht angeben; alſo giebt es auch kein Ideal der Geſtalt. Die Geſtalt des Menſchen taugt nicht für einen Löwen, dieſe nicht für ein Pferd u. ſ. w. Jede Thierart, jede Körperart hat alſo ihr Ideal für ſich, und eben deswegen kein eigentliches Ideal, denn dieſes müßte für alles paſſen. Wollte man das, was man gewöhnlich das Ideal, beſſer aber die äſthetiſche Normalidee der Menſchengattung, von Dingen nennt, finden, ſo müßte man, wenn dies Geſchäft nicht zu mühſam wäre, und die Natur, als gültige Mutter des Künſtlers, nicht ſchon ſelbſt das Genie deſſelben mit einer ſolchen Idee ausgeſtattet hätte, eine große Anzahl Menſchen von mittlerer und größerer Statur meſſen, ihre Höhen unter ſich, und Breiten und Dicken für ſich zuſammen addiren, und die Summe mit der Zahl derjenigen dividiren, die man gemeſſen hätte. Dadurch würde man nun die ſchönſte Höhe, Breite und Dicke der menſchlichen Geſtalt erhalten. Daſſelbe müßte man mit den einzelnen Gliedmaßen ebenfalls thun, um auch die ſchönſte und proportionirteſte Geſtalt von dieſen zu erhalten, u. ſ. w.

Eine Zeichnung, die nun nach dieſer Angabe verfertigt wäre, würde die Normalidee der menſchlichen Geſtalt, und alſo die Darſtellung der größeſten architektoniſchen Schönheit des Menſchen ſeyn; bei weitem aber noch nicht das Ideal des Schönen, denn unter

dieſem verſteht man etwas, was ſtärker gefällt, als alles Andere, und ein ſolches iſt die bloße Normalidee des Menſchen nicht, ob es gleich andem iſt, daß die Geſtalt von keinem einzigen Thiere ſchöner iſt, als die Geſtalt des Menſchen. Dieſe Normalidee macht aber nur einen Beſtandtheil der (ganzen oder innern) Schönheit eines Kunſtwerks aus, aber noch nicht einmal den vorzüglichſten. Denn wenn es in irgend einem Stücke fehlen müßte, ſo wäre es beſſer, gegen die Normalidee zu verſtoßen, als gegen den Ausdruck. Eine Naſe, die etwas länger als die Norm iſt, wird in einem Geſichte recht gerne geduldet, wenn ſie den Ausdruck von Geiſtesgröße vollſtändiger macht. Dagegen die regelmäſigſte und normalmäſigſte Naſe ſehr anſtößig iſt, wenn man glaubt, daß ſie Schuld an der Geiſtloſigkeit eines Geſichtes ſey. Es iſt aber nicht nothwendig, daß der Künſtler gegen eines von beiden verſtoße; ſondern er kann, wenn er nur Genie und Fleiß genug hat, die innere Schönheit gar wohl durch Beobachtung der äußern erhöhen. Der Maler und der plaſtiſche Künſtler hat daher kein Ideal der Schönheit für ſich, d. h. ein Ideal, welches nicht auch der Dichter, der Muſiker und jeder andere Künſtler nach beſtem Vermögen darzuſtellen ſuchte; ſondern das Ideal des Schönen iſt etwas, was durch jedes Mittel, durch Töne, in Worten, mit dem Pinſel und mit dem Meiſel dargeſtellt werden kann. Es iſt die Sittlichkeit in ſchöner Form und angenehm dargeſtellt. Dieſe Form kann nun die Form der Geſtalt, die Form einer Erzählung, die Form einer Reihe und eines Zuſammenklangs von Tönen ſeyn u. ſ. w. Das vermeintliche Ideal der Maler- und Bildhauerkunſt betrifft nur

das Schöne in der körperlichen Geſtalt, und könnte höchſtens das Ideal der Geſtalt heißen. Dieſe Unterſcheidung iſt nicht ganz ohne praktiſchen Nutzen. Ideal iſt ein Wort, welches Aufmerkſamkeit erweckt, und wer mögte wohl nicht nach einem Ideal gearbeitet haben? Es will alſo jeder Maler ſein Ideal haben. Sucht er nun das Ideal blos in der Geſtalt: ſo wird ſeine Beobachtung blos auf die Umriſſe und auf die Proportion geleitet. Er wird alſo, wenn er glücklich iſt, in dieſen Stücken vollkommen werden. Allein das iſt nur äußere Schönheit. Die idealiſchen Gemälde können matt und froſtig ſeyn. Sagt man ihm aber, daß er das Ideal des Schönen in dem innern Menſchen zu ſuchen habe, ſo wird ſeine Beobachtung auf dieſen fallen, und er wird den Ausdruck ſtudiren. Das iſt es, worauf der Künſtler geleitet werden muß. Umriß und Proportion ſind nicht halb ſo ſchwer, als der Ausdruck; und wenn man in Einem unvollkommener bleiben müßte, als in dem Andern, ſo wollte ich lieber, daß man es in dem letztern bliebe. Es iſt leicht einzuſehen, daß beinahe alles bisher Vorgetragene von den Werken der Bildhauer nicht weniger gelte, als von den Werken der Malerei. Denn die Kunſt, den Stein zu bearbeiten, und die Kunſt der Farben und des Helldunkels — als worin der Unterſchied zwiſchen Malern und Bildhauern beſteht, — gehören nicht zur gegenwärtigen Unterſuchung, da ich die Künſte blos aus dem Standpunkte des Aeſthetikers, und alſo weder aus dem des vollkommenen Kritikers, noch aus dem des bloßen mechaniſchen Künſtlers betrachte. Zeichnung und Ausdruck oder Kompoſition des Einzelnen muß der Bildhauer ſo

gut verſtehen, als der Maler. In der Kompoſition des Ganzen hat er aber nur eine einzige Regel zu beobachten, die nämlich: daß ſein Kompoſitum, wenn deſſen Außenſeite in einen Umriß gebracht würde, einen ſchönen Umriß gebe. Denn daß in einer in Stein gehauenen Gruppe von mehrern Perſonen nur eine davon die Hauptperſon ſeyn müſſe, und daß die andern dienen müſſen, die erſtere hervorzuheben, um den Eindruck zu ergänzen, das iſt eine gar zu handgreifliche Folgerung aus dem Satze, daß die Einheit einer Gruppe nicht in der Darſtellung der einzelnen Perſonen, ſondern in ihrer Verbindung zu einem Ganzen zu ſuchen ſey.

Sechstes Kapitel.

Gattungen der Malerei (genre).

Man nennt diejenigen Künstler, die sich der Darstellung gewisser Gegenstände ausschließlich widmen, Gattungs-Maler. Diese Eintheilung in der Ausübung der Malerei wird durch den besondern Geschmack der verschiedenen Künstler, und die Schwierigkeit, die Kunst in allem ihrem Umfange zu umfassen, veranlaßt. In den übrigen Künsten bildeten ähnliche Ursachen ohngefähr gleiche Eintheilungen. Ein Dichter, der allein alle die nothwendigen Talente besäße, in allen Gattungen der Dichtkunst zu excelliren, würde in dieser Kunst ohngefähr das seyn, was der Geschichtsmaler ist, oder doch seyn sollte. Aber einige von ihnen ergeben sich besonders der Schäferdichtkunst, und sind Landschaftsmaler; andere den anakreontischen Zusammensetzungen, und nähern sich dadurch der Gattung der angenehmen Maler; so wie einige Künstler, welche die Thiere malen, Aehnlichkeiten mit den Fabeldichtern haben. Wateau, Lankret, und einige neuere Künstler, welche sich einzelne Handlungen oder Scenen des gemeinen Lebens zum Gegenstande wählten, können mit Verfassern von Komödien, und die beschreibenden Dichter mit Prospektmalern verglichen werden. Die Malerei nennt Gattungen dasjenige, was die Dichtkunst mit demselben Namen benennt. Eben so ist es mit der Beredsamkeit, der Musik und allen andern Künsten;

aber um denen, welche von dem Gegenſtande dieſes Artikels wenig Kenntniß haben, eine beſtimmtere Idee von dem zu geben, was dieſe Eintheilung der Gattungen charakteriſirt und zu derſelben berechtiget, will ich mich eines Bildes bedienen. Man iſt einigermaßen zu dieſer Manier ſich auszudrücken berechtiget, wenn man von der Malerei ſpricht. Es giebt wenige Leſer, ſo unterrichtet ſie auch ſeyen, die nicht mit Taſſo den däniſchen Rittern in den wundervollen Aufenthalt der Armida gefolgt wären; wo alle Gegenſtände der Natur mit Wahl und nach dem Willen einer Kunſt geſtellet waren, welche von der edelſten Liebe geleitet wurde. Verſetzen wir uns einige Augenblicke in denſelben, und ſtellen uns die verſchiedenen Eindrücke vor, welche ohne Zweifel die beiden gefühlvollen Männer, die auf alles aufmerkſam waren, was ſich ihrem Blicke darbot, nach und nach beſchäftigten. Sie erblicken, indem ſie ſich nähern, ein prächtiges und großes Gebäude; ſie müſſen auf dem Platze ſtehen bleiben, von dem aus ſie es am beſten betrachten können. Erſt concentrirt die Gegend, in welcher dieſer Pallaſt ſteht, ſeine allgemeine Form, ſodann aber ſeine Theile, die Details deſſelben, und die daraus entſpringenden Wirkungen ihre Aufmerkſamkeit. Verwandeln wir dieſe Beobachter in Künſtler; ergreifen ſie ihre Pinſel, die Gattung der Schönheiten nachzubilden, welche ſie beſchäftiget, und das Gefühl, das ſie dabei haben, in denen zu erwecken, welche ihr Werk ſehen werden; und ſie werden Maler ſeyn, die ſich der Gattung der Architektur widmen; wie ſie Panini, Servandoni und ihre Nachahmer mit Erfolg ausführten. Ihr Gefühl und ihre Rührung treibt ſie,

die Pracht der Gebäude, und die Wirkungen, welche, vermöge der Lichter und des Helldunkels hervorzubringen, die Verzierungen derselben gestatten, als den Hauptgegenstand ihrer Gemälde zu betrachten; oder sie gefallen sich in der Darstellung des Malerischen veralteter Denkmäler, der Zufälligkeiten und majestätischen Ruinen derselben. Sie fügen diesen Hauptgegenständen ihrer Zusammensetzungen das hinzu, was ihnen Pflanzen und Gewässer an Schönheiten geben können; sie können sich nicht enthalten, einige Bäume damit zu vereinigen, welche, aus dem Schutte hervorgewachsen, an die Wirkungen der Zeit erinnern, und den Geist des Betrachters zur fernern Epoche ihrer Zerstörungen führen. Wenn sich aber der Maler architektonischer Gegenstände glückliche und gewählte Beiwerke erlaubt, so thut er es immer so, daß dieselben untergeordnet seyen, und nicht allzusehr von dem Hauptgegenstande ableiten, dem er vorzüglich seinen Fleiß widmet. Gehen wir in das Innere des magischen Aufenthalts, und wir finden neue Bewegungsgründe des Erstaunens und der Bewunderung, einen neuen Hauptgegenstand für unsere Krieger, als Betrachter, und für unsere Gattungs-Maler, als Künstler. Innere Zimmer, mit allem verziert, was die Kunst erdenken kann, die Natur zu übertreffen, rühren die Augen, und reißen den Maler hin, seine Talente ihnen zu widmen; aber diese mit der vorigen nahe verwandte Gattung bedarf einer genauern Nachahmung des Helldunkels, der linearischen und Luftperspektive, um ihre Täuschung hervorzubringen. Uebrigens machen die Regelmäsigkeit, die Symmetrie und die Schwierigkeit, Mannichfaltigkeiten und Gegen-

ſätze zu finden, dieſe Gattung kälter, und die Ausführung derſelben ſeltener. Die meiſten von denen, welche ſie mit Erfolg ausübten, wählten ſich zum Gegenſtande ihrer genauen Darſtellungen meiſtentheils gothiſche Kirchen, deren Höhe, geheimnißvolle Beleuchtung und maleriſche Geſichtspunkte ihnen gegen die Schwierigkeit, die Betrachter zu intereſſiren, ringen half. In der That heftet nur die Täuſchung der Perſpektive, eine große Wahrheit der Farbe, oder der verſchoſſenen Lichter, und endlich einige Details von Ceremonien, welche der Gebrauch jener Gebäude erlaubt, das Auge des Betrachters einige Augenblicke auf die Gemälde von Steenwick und Pieters Neefs. Daher wäre denn das, was das Innere eines Pallaſtes intereſſant machen könnte, irgend eine Ceremonie oder Beluſtigung; und die Nothwendigkeit dieſer Beiwerke machte den Fehler dieſer Gattung fühlbar, die ſich nicht ſelbſt genug ſeyn kann.

Und wirklich eilten die Ritter auch hinaus, als ſie einige Gemälde bewundert hatten, mit welchen der ſchöne einſame Pallaſt verziert war; aber in dem Augenblicke, als ſie in die Gärten kamen, wo die verborgene Kunſt mit der ſchönſten Natur um den Vorzug der Schönheit, der Mannichfaltigkeit, der angenehmen Zufälligkeiten ſtritt, und den Sieg erhielt, fühlten ſich unſere Krieger lebhafter angezogen und intereſſirt; und dies iſt das Schickſal der Maler, die von einer geheimen Neigung gezogen werden, die Gattung der Landſchaft zu umfaſſen, und, um ſich genug zu thun, ſchöne Gegenden ſuchen. Sie wenden alle Hülfsmittel der Kunſt an, um jene Bäume darzuſtellen, die aus allen

Klimas gewählt sind, und deren majestätische Form, wie das bewundernswürdige Grün derselben, ihre Bewunderung erregen. Die Reinheit der Gewässer, die schönen Reflexe ziehen sie an, und scheinen sie zu überzeugen, bis auf welchen Grad der Vollkommenheit man es in der Darstellung des Erhabenen und der Fernen wirklicher Gegenstände auf einer platten Oberfläche bringen könne: sie theilen ihren Fleiß zwischen dem grünen Rasen und den Blumen. Da aber diese in den Gärten der Armida so schön sind, als in denen der Flora selbst, so tritt der Betrachter diesen verschiedenen Schönheiten näher. Er heftet seinen Blick auf eine jede derselben insbesondere; von Bewunderung entzückt, ergreift er seine Pinsel, reibt seine köstlichen Farben, und sucht den Reiz und den Glanz der herrlichen Werke der Natur nachzubilden. Und siehe, er ist Blumenmaler geworden. Vermöge des unerschöpflichen Reichthums, den diese so reiche, so mannichfaltige Natur über alle von ihr hervorgebrachten Arten zu verbreiten weis, siehet der Künstler, der sich dieser besondern Gattung widmet, sich vor seinen Füßen eine Laufbahn eröffnen, welche er in aller ihrer Weite zu durchlaufen nicht hoffen kann. Indeß geselle er zu den Blumen oft Thiere, und ziehet Vögel und Schmetterlinge vor, welche sich bewegenden Blumen ähnlich sind, und am glänzenden Schmelze nicht selten diejenigen Blumen übertreffen, mit denen sie verglichen werden können.

Aber um wieder auf unsere Ritter zu kommen, die ich in Künstler umwandelte: so warfen sie endlich ihre Blicke durch einige geheimnißvoll geordnete Laubzweige hindurch. Sie sehen zwei Liebende, und werden neue

Albanos, in Ansehung der Modelle, die glücklichsten Geschichtsmaler. Nun sehen sie die Bäume nur noch in wenig detaillirten Massen; die Gewässer, die Blumen beschäftigen ihre Aufmerksamkeit nicht mehr allein, der Pallast trifft ihren Blick nur in der Ferne; aber die Leidenschaften, die Rührungen, welche beide von allem Feuer der Liebe brennende Liebende ausdrücken — Dies ist es, was sich unsere Künstler darzustellen bemühen, und was der Dichter, aus welchem ich dieses rührende Bild nahm, so bewundernswürdig geahndet und kolorirt hat, daß der Geschichtsmaler nach der Natur gearbeitet zu haben glauben kann, wenn er ihn kopirt. Aber wenn irgend ein Künstler bei dem Anblicke dieser Scene die Schönheit, die in beiden Geschlechtern bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit geht, und mit Anmuth geschmückt ist, welche Liebe beseelt, und Wollust nüanzirt, nicht zu seinem fast einzigen Gegenstande macht, so wird er nichts als ein schlechter Maler der ersten der Gattungen seyn. Er wird weit unter dem Ehrgeize bleiben, den er zeigte, wenn es ihm, zu Folge der verschiedenen Umstände, welche der Dichter auf einander folgen ließ, nicht gelingt, die Unruhe der Armida, die von ihrem Liebhaber scheidet, ihren Schmerz, als sie erfährt, er fliehe sie, ihre Anstrengungen, ihm nachzueilen, ihn aufzuhalten, zu rühren, zurückzuführen, und die steigenden Nüanzen der Unruhe, Verzweiflung und Wuth auszudrücken, welche ihr Inneres im höchsten Grade empört. Wenn er die Beiwerke eines bezauberten Aufenthalts nicht aus dem Gesichte verlieren will, vielmehr es unternimmt, die Idee derselben in dem Geiste des Betrachters immer zu

unterhalten: so wende er allzeit seine Kunst an, damit er mache, daß diese Beiwerke nicht von dem interessantern Gegenstande abziehen, den er darbieten will; erschrickt er aber vor diesen Schwierigkeiten, so kehre er auf seine Bahn zurück, und schließe sich an die besondern Gegenstände an, von welchen ich sprach, und wähle sich den, der seinen Stimmungen am angemessensten ist. Junge Künstler, es ist überaus wichtig, daß ihr nicht allzu lange wartet, diesen Weg einzuschlagen; denn bestimmt ihr euch nicht eher für eine Gattung, als bis ihr lange Zeit die Widerwärtigkeiten erfahren habt, welche euch die Schwierigkeiten in der Geschichte, und der wenige Erfolg verursacht, den ihr in derselben hattet, so wird es sehr ungewiß seyn, ob ihr, wenn ihr endlich aus Nothwendigkeit eine Gattung wählt, ein Talent vom ersten Range zeigen könnt. Ich weissage euch weit bessere Fortschritte, wenn ihr euch gleich von euren ersten Jahren an, vermöge eures Charakters oder einer starken Neigung, zu irgend einer Gattung hingezogen fühlt, vorzüglich aber, wenn ihr bescheiden genug seyd, euch in den Willen der Natur zu fügen. Das Verdienst der Originalität wird eure Werke auszeichnen, indeß der Charakter der Mittelmäßigkeit die Ursache eurer Wahl ankündigen wird, wenn ihr euch nur aus Noth dazu bestimmtet; denn man muß in euren Werken fast nothwendig eine Ungewißheit und Schwäche bemerken, die euch immer von den höchsten Stufen der Vollkommenheit in der Gattung entfernt, die ihr nur nothgedrungen wähltet. Man kann sehr gut annehmen, daß Sneyders, Desportes, van Huysum, Panini, Lorrain, gleich in den

erſten Zeiten, als ſie anfingen, ausſchließlich Thiere, Blumen, Landſchaften, Gebäude zu malen, fühlten und merkbar machten, die Natur habe ſie zu ihrer Gattung beſtimmt, da ſie ihnen alle Zeichen eines wahrhaften Berufs gab. Jeder Gattungs-Maler, der ſeinen Talenten Schranken geſetzet glaubt, zieht dieſe eingebildeten Schranken immer enger zuſammen, bis ſie ihn endlich wie in ein Gefängniß einſchließen. Indeß iſt es wahr, daß das ſtolze Verlangen, den Gattungen einen weitern Umfang zu geben, die Künſtler bisweilen irre führen kann; aber alles genau erwogen, wählet, wenn ihr einmal nicht fehlerfrei ſeyn könnt, lieber dieſen letzten Fehler, als den erſten. Endlich, bemerke ich noch, gränzen alle Gattungen nicht nur nahe an einander, ſondern durchdringen ſich. Sie ſind die Nüanzen einer Farbe, an welcher alle die Theil nehmen, die ihr nahe ſind. (von Watelet.)

Zweiter Abſchnitt.

Erſtes Kapitel.

Statur.

Das Wort Statur wird in der Sprache der Kunſt in mehr als einem Sinne gebraucht. Oft deutet man durch daſſelbe das wirklich vorhandene, das lebende Urbild an, das ein Künſtler nachahmt, und hier heißt dann nach der Statur malen und zeichnen ſo viel, als nach einem beſtimmten, wirklich exiſtirenden Urbilde malen und zeichnen. So ſagt man auch von einem Artiſten, der unter den wirklichen Gegenſtänden um ſich her ein Urbild malte, daß er die Statur gewählt habe. Des Wortes Statur bedient man ſich ferner, um das Entgegengeſetzte von Kopie zu bezeichnen. Man kann nämlich fragen, ob dieſer oder jener Kopf kopirt, oder ob er nach der Natur gezeichnet ſey? Auch wird die Benennung Statur ſehr oft als ein Gegenſatz von dem gebraucht, was der Artiſt, einer durch Uebung angenommenen Gewohnheit zu Folge, und alſo ohne ſich an ein beſtimmtes Urbild zu halten, hervorbringt. Man fühlt z. B. daß dieſe Figur, dieſes Gewand nach einer wirklichen Figur, nach einem wirklichen Gewande geſchaffen worden ſey, und daß hingegen jene Drapperie, jene Figur, einem gewiſſen, durch öfteres Arbeiten erhaltenen Mechaniſchen, ſein Daſeyn verdanke. Endlich

deutet man aber auch noch durch Statur die äußern ſichtbaren Eigenſchaften desjenigen an, was exiſtirt. Und dieſe Eigenſchaften ſind es, die die Kunſt zum Gegenſtande aller ihrer Nachahmungen wählt.

Da ſich die Kunſt noch in ihrer erſten Kindheit befand, da waren diejenigen, die ſich mit ihr beſchäftigten, ſelbſt noch nicht einmal fähig, die Statur zu ſehen. Sie ahndeten nicht, daß es nothwendig ſey, ſie zu ſtudiren, und ohne ſie vor Augen zu haben, und mit Genauigkeit zu betrachten, ſtellten ſie dieſelbe ſo dar, wie ſie ſie durch ihre rohen und ungebildeten Sinne wahrgenommen zu haben glaubten. Auf eben die Weiſe ſehen wir Menſchen, welche keine Kenntniß von der Zeichnung beſitzen, und welche Werke der Kunſt nie mit Aufmerkſamkeit betrachtet haben, ſteife, aller Proportion und Bewegung ermangelnde Züge bilden, die ihnen übrigens ſehr viel Aehnlichkeit mit Menſchen- oder Thierformen zu haben ſcheinen. Von dieſer Art waren nun die Verſuche der erſten Maler. Was die Werke der erſten Bildner betrifft: ſo glichen ſie den menſchlichen Figuren ohngefähr ſo, wie jenes Inſtrument einer weiblichen Figur gleicht, deſſen ſich unſere Pflaſterer, wenn ſie Steine in die Erde rammeln, bedienen, und das ſie die Jungfer nennen. Nachdem die Kunſt etwas weiter fortgeſchritten war, und man eingeſehen hatte, daß die Statur, um ſie darſtellen zu können, ein Gegenſtand des Studiums werden müſſe, da glaubte man, daß es ſchon hinreichend ſey, ſie ſo aufzufaſſen, wie ſie ſich gewöhnlich zeigt. Der erſte Gegenſtand, der da dem Blicke begegnete, wurde als ein ſchöner Gegenſtand betrachtet, und alles, was man

hier that, war, daß man die misgestaltete Statur verwarf, aber noch nicht vermochte man die schöne Statur von der gemeinen und gewöhnlichen zu unterscheiden. Auf dieser Stufe der Bildung hat die Kunst sehr lange verweilet, und bei den meisten Völkern hat sie nie eine höhere bestiegen. Endlich gingen die Künste, die in dem Orient und in Aegypten zwar schon lange, aber mit einem minder bedeutenden Erfolge kultivirt worden waren, auf ein gefühlvolles Volk über, auf ein Volk, das gleichsam geboren war, um das Schöne zu kennen, um es zu lieben, und um ihm allenthalben nachzuspähen: und dieses Volk waren die Griechen. Anfänglich zeigten sie sich hier freilich auch nur unvollkommen; denn Unvollkommenheit pflegt in jeder Sache das Loos der ersten Schritte, der ersten Versuche zu seyn; aber bald erhoben sie die Künste zu jener Höhe, zu der sie die Aegyptier nicht hatten emporheben können; bald übertrafen sie die Lehrer, die in der That zu unwürdig waren, um länger ihre Lehrer zu seyn; und bald wurden sie selbst die Lehrer aller kommenden Jahrhunderte und aller Völker, welche sich bilden und verfeinern sollten. Mit allem Rechte können wir dieses, wenigstens noch bis jetzt von den Griechen sagen; denn immer sind wir noch in den Hauptheilen der Kunst, immer sind wir noch in Ansehung der Schönheit der Formen und der Größe im Ausdrucke ihre staunenden und bewundernden Schüler. Sie fanden, was die Aegyptier nicht hatten entdecken können, nämlich, daß die Statur Bewegung und Ausdruck besitze, und sie fühlten, daß sie schön sey, daß diese Schönheit ihren wahren Charakter ausmachte, und daß sie selbst in dem Grade aufhöre

Statur zu ſeyn, in welchem ſie ſich von dieſer Schönheit entfernt. Die Statur nachahmen, oder die Schönheit der Natur ausdrücken, war daher bei ihnen eins und daſſelbe. Und wenn ſich auch vielleicht ihre Ideen von Naturſchönheit nur auf die menſchliche Figur einſchränkten, wenn ſie auch vielleicht weniger ſorgſam waren, jener Schönheit in den übrigen Weſen des Wirklichen nachzuſpähen: ſo haben ſie doch in der Darſtellung der menſchlichen Form alles vereiniget, was ſie da der Schönheit der Natur näher bringen konnte. „Bei den Griechen, ſagt Hagedorn, findet man, ſelbſt „in dem Ausdrucke der duldenden und leidenden Men„ſchennatur, nie Verdrehung, nie Ungeſtaltheit, nie „irgend eine Stellung, welche das Schickliche und An„ſtändige beleidigen könnte; ihre Werke ſind von jenen „Fehlern entfernt, welche ſich in der Folge ſo herrſchend „und ſo gemein gezeigt haben.“ „Die Antike, fährt dieſer feine und gefühlvolle Kunſtkenner fort, „die An„tike zeigt uns durch jenes Gewählte, das wir da in „Rückſicht der Schönheiten des Details bemerken, ſehr „deutlich, daß das Auge des griechiſchen Künſtlers ge„übt war, und ſie ſagt uns, daß er, der dieſe man„nichfaltigen Schönheiten mit einander zu verbinden „wußte, die Seele mit abſtracten Ideen von einer ge„wiſſen Schönheit angefüllt hatte, welche er in den „individuellen Gegenſtänden nie vereiniget ſah. Konnte „daher in das Antlitz einer ſonſt ſehr ſchönen menſchli„chen Figur noch der Abdruck einer edlen Seele gelegt, „oder einigen Körpertheilen in Hinſicht des Ganzen eine „höhere Schönheit gegeben werden, ſo half der griechi„ſche Artiſt durch ſeine Kunſt jenen Nachläßigkeiten der

„Natur ab. Und wenn er nun den Abdruck der edel„ſten Seele in die ſchönſte und wohlgeſtaltetſte Men„ſchenfigur brachte, wenn er gewiſſen Theilen des Kör„pers in Rückſicht des Ganzen mehr Harmonie anſchuf: „ſo näherte er ſich jener Schönheit, deren Urbild nur „allein ſeiner Seele vorſchwebte.“ Die Natur iſt alſo in Anſehung der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks die erſte Gebieterin des Künſtlers; aber er muß, wenn er als gelehriger Schüler ihren Unterricht erhalten hat, ſelbſt den kühnen Entſchluß faſſen, ſie zu übertreffen. Er wird freilich keine neuen und in der Natur nicht aufzufindenden Schönheiten zu ſchaffen vermögen, aber er wird diejenigen Schönheiten einander nähern und mit einander verbinden können, die ihm die Natur nur zerſtreut ſehen, ihm nie in dem Individuellen vereint bemerken läßt. Iſt die Natur in Rückſicht der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks die erſte und vorzüglichſte Lehrerin des Künſtlers: ſo iſt ſie es in Anſehung des Helldunkels und des Kolorits nicht weniger; aber auch hier ſind ihre Schönheiten zerſtreut, und der Artiſt kann daher auch hier einander nähern und mit einander verbinden, was er in dem ihn umringenden Schauſpiele des Wirklichen zerſtreut findet; er kann uns auch alſo hier Auswahl bemerken laſſen, uns auch hier Beiſpiele von Ideal, und, wir wollen ſelbſt noch hinzufügen, Beiſpiele von einem gewiſſen Conventionellen geben. Etwas Trauriges iſt es aber für den Künſtler, daß er in den meiſten Fällen Richter hat, welche die Schönheiten nicht kennen, die er ihrem Blicke darbietet; betrachten ſie ſie ja mit Wohlgefallen, ſo geſchieht dieſes nicht ſowohl aus anerkannten Gründen,

als vielmehr jenen Eindrücken zu Folge, welche hier auf die Seele zu geſchehen pflegen. Der gemeine Menſch ſieht die Natur, und vermag dennoch nicht ſie zu ſehen; nur das geübte Künſtlerauge bemerkt, was ſie dem Blicke des Ungebildeten und Kenntnißloſen verhüllt. Welcher Ununterrichtete in Anſehung der Kunſt kennt wohl das Reine in jenen Contoürs, die er die ſchönſten Formen umſchließen ſieht, kennt wohl das mannichfaltige Spiel des Lichts, der Halbtinten, der Schatten und des Gegenſcheins, kennt wohl jene mannichfaltigen Abſtufungen, jene allmäligen und unmerkbaren Uebergänge des Lichts in Schatten, jene grenzenloſen Verſchiedenheiten der Farben, welche ſehr oft da Statt finden, wo dieſer nichts als Einfärbigkeit zu entdecken glaubt? Man könnte ſagen, daß der Maler dieſer Kenntniſſe wegen weit über den Bildner erhaben ſey, der die Natur nur in Hinſicht der Formen betrachtet, wenn ſie jener auch in Anſehung der Farben ſtudiren muß; aber welch eine Menge von Dingen beſchäftiget nicht den Geiſt des Bildners in jenem einzigen Theile der Kunſt! Dinge, die freilich denen ganz unbekannt ſind, welche niemals neben ihren Beſchäftigungen den ſchönen Künſten einige Aufmerkſamkeit gewidmet haben. Es iſt, bevor ſich die Kunſt der Vollkommenheit nähern kann, nothwendig, daß mehrere Generationen von Artiſten, um ſich gegenſeitig zu unterrichten und aufzuklären, auf einander folgen, und daß die ſpätern Generationen von den frühern insbeſondere die Manier, die Natur richtig zu ſehen, lernen. Da die Kunſt in ihrem erſten Entſtehen war, da ſahe der Künſtler, wie wir bereits bemerkt haben, die Na-

tur nur wie der gemeine und nicht unterrichtete Menſch, trocken, ſteif und einförmig fand ſie der Artiſt während der Kindheit der Kunſt, wie uns dieſes die gothiſchen Maler beſtätigen. Endlich lernten die Künſtler ihr Schönes bemerken; aber noch ſah der Maler nur blos diejenigen ihrer Schönheiten, welche der Bildner aufgefunden hatte, und ſie erſchienen ihm hier, wie ſie vielleicht den Griechen immer erſchienen ſind. Weniger aufmerkſam waren ein Titian, ein Rubens und mehrere Andere auf die Schönheit der Formen und auf das, was große Bildner an ihnen bewundert hatten; aber ſie entdeckten dagegen alle jene Schönheiten, die das Spiel der Lichter und der Schatten, die die Mannichfaltigkeit der Farben in der Natur verbreitet. Uebrigens wird man immer, ſelbſt bei der höchſten Vollkommenheit der Kunſt, Artiſten finden, welche in der Natur vorzugsweiſe bald nur die Schönheiten der Formen, bald nur die Wirkungen des Lichts, bald wiederum nur die Mannichfaltigkeit der Farben bemerken werden. Endlich wird es auch immer in den glänzendſten Perioden der Kunſt Künſtler geben, die, indem ihnen die Natur nur ein gemeines Auge verliehen hat, vielleicht ſelbſt dasjenige in dem Schauſpiele des Sichtbaren unvollkommen ſehen werden, was ihnen da die Stimme des Meiſters als eine wundervolle Zauberei ſchildern möchte. (Artikel von Levesque.)

Zweites Kapitel.

Studium der Antike.

Das Wort Antike ist vorzüglich in unsern Künsten aufgenommen und geheiligt, und man sagt: die Antike, die schöne Antike, um damit dasjenige zu bezeichnen, was wir an den Statüen, Basreliefs, Medaillen und geschnittenen Steinen, den kostbaren Ueberresten entfernter Jahrhunderte, in welchen die Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichten, als das Vortrefflichste kennen.

Die Menge antiker Werke, die uns noch in Sammlungen und Kabinetten, in verschiedenen Ländern und vorzüglich in Italien, zerstreut übrig sind, ist beträchtlich. Aber das, was man besonders in der Malerei und Skulptur damit meinet, wenn man die Antike, oder die schöne Antike sagt, ist von außerordentlich geringer Zahl. Wir haben keine zuverlässigen Beweise, daß die Werke der berühmtesten Künstler bis auf uns gekommen sind. Die geringe Zahl derjenigen, welche uns so vollkommene Schönheiten darbieten, daß wir gar nicht in Zweifel seyn können, ob sie berühmten Künstlern oder einem Zeitalter angehören, in welchem die Künste blüheten, schränkt sich hauptsächlich auf fünf oder sechs Statüen ein, deren Namen allen denen bekannt sind, die sich den Künsten widmen. Apoll, die medizeische Venus, der Torso, Laokoon und der Fechter sind, seitdem man sie unter den Ruinen von Palästen

und Tempeln entdeckte, beſtändig bewundert, und von Generation zu Generation zur Beobachtung, zum Studium und zur Nachahmung der Maler und Bildhauer nachdrücklich empfohlen worden. Man ſagt und predigt ohne Unterlaß der Jugend vor, welche nach Italien läuft, um begierig Talente zu ſuchen, die man dort nicht findet, wenn man den Samen derſelben nicht ſchon in ſich trägt. Beobachtet, ſtudiret, kopiret die Antike, werdet durchdrungen vom Geiſt der Antike. Die Antike iſt das Model der erhabenſten Schönheit, jenes ſchönen Ideals, der höchſten Vollkommenheit, welche die Griechen, getrieben vom Genie, erreichten, und der wir mit edler Eiferſucht auf ihre Fortſchritte nachſtreben müſſen. Ja, man ſagt endlich noch: wenn ihr euch von der Antike entfernt, ſo ſetzet ihr die Kunſt zurück. Aber, iſt dieſer gute Rath durchaus und allgemein denjenigen angemeſſen, welchen man ihn giebt? Hierüber eine kurze Betrachtung anzuſtellen, wird auf keinen Fall ohne Nutzen ſeyn. Wer ſich den Künſten widmet, wird gewöhnlich durch Neigung und beſondere Stimmungen zu ihnen hingezogen; aber dieſe Neigung wird immer durch die Fähigkeiten modifizirt, die uns die Natur mehr oder weniger freigebig ſchenkte. Die Einen ſind vorzüglich mit Einbildungskraft begabt. Die Einbildungskraft iſt des Enthuſiasmus empfänglich, und erhebt ſich zu Vollkommenheiten, von denen man ſelbſt kein Model ſieht, und die Künſtler und wahren Liebhaber, bei welchen die Einbildungskraft herrſchend und die Neigung für die Künſte entſchieden iſt, fühlen im Angeſicht der Antike Eindrücke, die ſchwer zu beſchreiben, und von denen nicht eingeſehen

werden können, die derſelben nicht empfänglich ſind. Man kann annehmen, daß unter Menſchen, welche Gefühl für die idealiſche Schönheit haben, mehrere beſtimmt ſeyn würden, dieſelbe zu erreichen, wenn ſie von jenen glücklichen Umſtänden unterſtützt würden, welche zur Hervorbringung der alten Meiſterſtücke zuſammentrafen. Aber dieſe glücklichen Umſtände exiſtiren nicht; und außerdem, wie weit größer iſt die Anzahl derer, die eine bloße Neigung zur Nachahmung beſtimmt, die Laufbahn der Künſte zu betreten. Indeß iſt dieſe zweite Gattung, ob ſie gleich weit kälter iſt, als die erſtere, doch fähig, die Natur richtig zu ſehen; aber ohne ſich über dieſelbe zu erheben, ſind die Artiſten, welche vorzüglich mit Genauigkeit und kalter, überlegſamer Vernunft begabt ſind, zur Hervorbringung unendlich ſchätzbarer Werke beſtimmt, ohne jedoch die erhabenſte Vollkommenheit je zu erreichen. Ihnen iſt ein hartnäckiges Studium der Antike nicht ſo vortheilhaft, als die Beobachtung und Nachahmung der bloßen Natur, gewählt und berichtiget durch Ueberlegung und zur Fertigkeit gewordene Vergleichungen. Ja, man kann noch hinzuſetzen, daß ein Artiſt, wie ich ihn hier ſchildere, nicht nur ſehen würde, daß alle ſeine Arbeiten fruchtlos ſind, ſondern auch, daß das Streben nach übernatürlichen Vollkommenheiten machen würde, daß er die liebenswürdige Wahrheit verfehlt, welche die bloße Natur darſtellt, wenn man ihn zwänge, ſich die idealiſchen Schönheiten der Antike zum Ziele zu ſetzen, welche er, ohne ſie gehörig zu verſtehen, blos auf das Wort Anderer bewundert. Dies iſt nicht der einzige Nachtheil, der vorzüglich für die Maler zu

fürchten ist; denn die allzu anhaltende Nachahmung antiker Statüen, oder nach ihnen geformter Figuren, wenn sie ohne günstige natürliche Anlagen gemacht wird, kann eine Affektation der Formen hervorbringen, welche beständig an Statüen erinnert, ohne ihre wahren Schönheiten darzustellen. Anstatt sich als ein Nacheiferer der Alten, und als einen, der ihnen gleichkommt, zu zeigen, wird der Artist, der keine natürliche Anlage zu Vollkommenheiten hat, wie sie dieselben darstellten, sich nur als ein Nachahmer ihrer Nachahmungen zeigen. Es giebt Temperamente, die nur gewisse Speisen vertragen; es giebt Geister und Talente, die sich nur gewisse Ideen eigen machen können; aber die schwachen Temperamente, und die Geister und Talente, von welchen ich hier rede, werden aus einfachen Speisen und rein-menschlichen Ideen diejenige Nahrung und Existenz ziehen, welche ihnen zuträglich ist.

Es sind bei Gelegenheit des Studiums der Antike Streitigkeiten entstanden, in welchen man die widersprechenden Meinungen weit über die Grenzen der Vernunft trieb. Man nannte diejenigen Maler oder Bildner Naturalisten, die sich an das gewählte Angenehme und Schöne hielten, was ihnen, frei von allem Idealischen, die Natur darbot; die Andern wurden ausschließliche Bewunderer und Nachahmer der Antike genannt. Die ersten verwarfen dieses Studium nicht nur als unnütz, sondern auch als gefährlich; die andern kannten nur die Antike als Model der Vollkommenheit. Man muß in allen Dingen die gehörige Mittelstraße gehen, welche uns Wahrheit, Vernunft und Weisheit zeigt. Es ist zwar gut, alle Künstler zu dem

Studium der Antike zu ermahnen, die man mit allem Rechte für die höchſte Vollkommenheit hält; aber in den ſchönen Künſten muß man auf die, welche man ermahnet, fleißig Rückſicht nehmen, und die Ermahnung muß nicht bis zum Zwange gehen. Intoleranz iſt in den Künſten eben ſo ſchädlich, als in der Geſellſchaft. Leitet den jungen Künſtler, deſſen natürliche Anlagen ſich noch nicht entwickelt haben, auf den Weg der größeſten Vollkommenheiten; laſſet ihn Köpfe, ganze Theile von antiken Figuren zeichnen. Sieht er in dieſen Gegenſtänden nicht das Erhabene, was das Genie über ſie verbreitete: ſo wird er doch wenigſtens Richtigkeit und ſchöne Einfachheit von ihnen lernen. Leiten ihn ſeine erworbenen Kenntniſſe und ſein Gefühl zu etwas mehrerem: ſo ſtudire er, wenn er nicht zu Rom iſt, einen ſchönen Gypsabguß vom Apoll, und wenn das, womit die Fülle aller Schönheiten noch die Schönheit erhöht, weder ſeine Sinne noch ſeine Seele rührt, wenn er nicht von dem Verlangen entbrennt, ſich in ſeinen Produkten einer göttlichen Vereinigung menſchlicher Vollkommenheiten zu nähern: ſo thue er auf das Erhabene, auf die Antike Verzicht, und begnüge ſich, durch Wahrheit der Formen und Farben, durch Annehmlichkeit und Anmuth, die blos eine richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls (du tact) und praktiſche Kenntniß der Mittel der Kunſt erfodern, unſern Augen oder unſerm Geiſte zu ſchmeicheln. Er wird kein Rafael ſeyn; aber wenn er ein Titian wäre, ſo würd' er ſich gewiß nicht über ſein Schickſal zu beklagen haben.

Drittes Kapitel.

Von der Kompoſition.

Dieſes Wort bezeichnet, ſeiner Etymologie nach, die Handlung des Nebeneinanderſetzens mehrerer Dinge, mehrerer Gegenſtände, mehrerer Subſtanzen. Die Kompoſition in den Künſten beſteht in der Anordnung derjenigen Gegenſtände, welche die Einbildungskraft empfing. Man bedient ſich auch des Worts Kompoſition, wenn man von einer einzigen Figur ſpricht, weil eine Figur nichts Einfaches iſt; ſie iſt zuſammengeſetzt aus Theilen, welche auf ſehr verſchiedene Weiſe dargeſtellt werden können; oft iſt ſie bekleidet, und oft begleiten ſie noch Beiwerke. Die Kunſt der Kompoſition in einer einzigen Figur beſteht darin, daß ihre Züge, ihre Stellung, die Bewegungen aller ihrer Glieder, die Beiwerke, die Bekleidungen gemeinſchaftlich zu dem Ausdrucke beitragen, den man ihr geben will, und zu gleicher Zeit ein Ganzes bilden, welches würdig iſt, dem Betrachter zu gefallen. Ehe man einen Stoff aus der Fabel oder Geſchichte behandelt, muß man den Schriftſteller, der von demſelben handelt, mit Aufmerkſamkeit leſen und wieder leſen, alle Umſtände dieſes Stoffs kennen lernen, ihn tief durchdringen, und endlich ſich die verſchiedenen Augenblicke darſtellen, welche er gewähret, um den zu wählen, welcher der Kunſt am günſtigſten iſt. Der Geſchichtſchreiber, der Dichter ſtellt Augenblicke dar, die in der Zeit auf einander fol-

gen; der Maler nur einen einzigen auf einem Gemälde. Dieſen Augenblick gut zu faſſen, ihn in ſeiner Einbildungskraft ſo zu fixiren, wie er ihn auf der Leinwand fixiren will, muß er alle Kräfte ſeiner Seele anſtrengen. Um den Perſonen, deren Darſtellung er unternimmt, den Charakter der Phyſiognomie und die Stellung zu geben, die ſich für ſie ſchickt, muß er ihre Charaktere genau kennen. Stolze, beſcheidene, verwegene, ſchüchterne, offene, verſtellte, leichtſinnige, tiefſinnige Menſchen haben nicht dieſelbe Phyſiognomie, dieſelben Geſten, dieſelbe Haltung des Körpers. Marius und Cäſar ſahen die römiſche Republik unter ihrem Joche; aber der trauliche, liebenswürdige, gnädige, die Wiſſenſchaften liebende Cäſar konnte dem finſtern, grimmigen, grauſamen Marius nicht gleichen, welcher die ganze Rohheit ſeines Urſprungs behalten hatte. Hannibal und Scipio waren zwei vielleicht gleich geſchickte Feldherren; aber die Verſchiedenheit ihrer Charaktere geſtattet dem Maler nicht, beiden dieſelben Züge zu geben. Der Geſchichtſchreiber ſchildert uns den Charakter der Menſchen; der Maler kann uns nur das Aeußere deſſelben zeigen, und durch dieſes Aeußere muß er uns erkennen laſſen, was uns der Geſchichtſchreiber durch ſeine Schilderungen lehret. Iſt der Stoff, den er behandeln will, groß, edel und ſtolz, (und Stoffen der Art muß er vorzüglich ſeine Talente widmen,) ſo erheb' er ſeine Seele zu dem Adel, der erhabenen Größe der Helden, welche er in der Nachahmung wieder darſtellen will. Wenn er ſich bey der Darſtellung großer Männer blos auf die techniſchen Hülfsmittel ſeiner Kunſt einſchränket, ſo wird er aus

ſeiner Kunſt nur ein Handwerk machen. Der Maler iſt ein Dichter: die erſte ihm nothwendige Eigenſchaft iſt jene Empfindſamkeit, welche ihn die Leidenſchafttn aller Perſonen empfinden läßt, die er handeln macht. Ihr wollet den Kurtius unter uns wieder aufleben laſſen; übereilet euch nicht, den Pinſel zu ergreifen, wartet, bis ihr euch durch einen edlen Enthuſiasmus geſtimmt fühlet, euch ſelbſt für das Vaterland aufzuopfern. Wählet ihr einen anmuthvollen Stoff: beſchäftiget euern Geiſt mit nichts, als lachenden Bildern, leſet angenehme Gedichte, öffnet eure Seele nur ſanften Leidenſchaften, leitet eure Blicke oder euren Geiſt nur auf anmuthige Scenen. Um die Lesbia zu malen, muß man Katull ſeyn. Zu gleicher Zeit unterrichtet euch von den Gewändern, welche eure Perſonen trugen, von den Ländern, in welchen ſie lebten, von dem unterſcheidenden Charakter des Volks, von welchem ſie einen Theil ausmachten. Mit einem Worte, ſetzet euch, bevor ihr euren Gegenſtand ſkizziret, in den Stand, euch ſelbſt denſelben mit allen ſeinen Beiwerken zu malen. Ihr werdet in die Gefahr kommen, Theile von eurer Kompoſition zu verlieren, welche euch reuen, und eure nothwendigen Aufopferungen nur kalt zu erſetzen, wenn ihr, nachdem ihr eure Figuren mit weiten Bekleidungen angethan habt, nachher verbunden ſeyd, ihnen enge zu geben, oder reiche Stoffe durch leichte zu erſetzen. Es iſt ſehr weſentlich, daß die Lage des Orts dem Stoffe entſpreche, daß ſie nach Beſchaffenheit der Scene, die darin vorgehen ſoll, wild, ernſt, majeſtätiſch oder lachend ſey; denn es muß ſich alles zu dem Eindrucke vereinigen, welchen der Künſtler auf die

Seele des Betrachters machen will. Aber die der Begebenheit angemeſſene Dekoration ſey derſelben untergeordnet, und theile die Aufmerkſamkeit nicht: der Maler wiſſe Gebäude, Ruinen, Landſchaften, Blumen als Gegenſtände vom zweiten Range (objects secondaires) auszuführen; zeige ſich aber nie hauptſächlich als Maler der Blumen, der Landſchaft, Ruinen und Gebäude. Er muß ſich von dem Lande, in welchem ſich die Scene zutrug, welche er darſtellen will, Kenntniß erwerben, und es durch die Pflanzen und Bäume, die dem Klima deſſelben natürlich ſind, durch den Charakter der Architektur und den der Werke der Kunſt zu erkennen geben. Ereignet ſich die Scene in Aegypten, ſo ſehe man daſelbſt ägyptiſche Pyramiden oder Statüen, und nicht Statüen oder Säulenordnungen von Griechenland. Meiſter, die durch eine lange Uebung der Kunſt unterrichtet waren, gaben den Rath, von der Kompoſition, die man zu behandeln ſich vornimmt, mehrere Skizzen zu machen; anfänglich eine ſehr flüchtige, auf welcher blos die Hauptgegenſtände angedeutet ſind; eine zweite, auf welcher man durch charakteriſtiſche Züge erkennen kann, in welchem Lande ſich die Handlung zutrug, wo die Lage wenigſtens angedeutet iſt, wo man ſchon die allgemeine Wirkung des ſtarken oder ſchwachen Lichtes ſieht, wo die Hauptfiguren wenigſtens ſchicklich geſtellt ſind. Iſt man auf dieſe Art im Stande, ſich von ſeinem ganzen Stoffe, dem Schicklichen, den Beiwerken deſſelben Rechnung abzulegen: ſo mache man ſich nun die letzte Skizze, welche man als Model des zu bearbeitenden Gemäldes betrachten kann, und welche nun vielleicht keine Veränderungen weiter wird erdulden müſſen,

müſſen, als die, welche das Studium der Natur in Anſehung jeder einzelnen Figur und ihrer Bekleidungen erlangen wird. Große Maler, unter welche man Poußin und Paul Veroneſe rechnet, modellirten die Figuren ihres Gegenſtandes in Wachs, gruppirten ſie auf eine demſelben angemeſſene Weiſe, wendeten ſich dann um dieſe Kompoſition in Relief herum, und wählten den maleriſchſten Anblick deſſelben. Dieſe Methode iſt auch von großem Nutzen, die Schatten und Lichter mit Gewißheit zu ſetzen, und ſich zu verſichern, daß alles in dem Gemälde mit der Natur übereinſtimmen werde. Es braucht nicht erſt erinnert zu werden, daß in einem einzigen Gemälde auch nur ein einziger Gegenſtand dargeſtellt werden dürfe. Ohne Zweifel wird kein Maler den Paul Veroneſe nachahmen, welcher auf der rechten Seite eines ſeiner Gemälde Chriſtum vorſtellte, wie er das Waſſer ſegnete, mit welchem er ſich eben von dem heiligen Johannes taufen laſſen will, und auf der linken Seite, wie ihn der Teufel verſucht. Wahrſcheinlich muß man das Lächerliche dieſer Kompoſition denen zur Laſt legen, welche ſie von dem Maler von Verona verlangten. Man findet auch Beiſpiele von zwei- ja ſogar von dreifachen Gegenſtänden in antiken Basreliefs. Der Stoff muß durchaus und weſentlich Einer ſeyn, Alles muß ſich auf ihn beziehen, Alles ihm angehören; und wenn ſich der Maler einige Epiſoden erlaubt, ſo müſſen ſie wenigſtens in Verbindung mit ihm ſtehen, und man muß, wenn man ſie von ihm abſondert, erkennen, daß ſie an und für ſich ſelbſt kein Gemälde, ſondern blos ein untergeordneter Theil eines Gemäldes ſind. Boileau ſagte, indem er eine Tragödie

von Quinant kunſtrichterte: Chaque acte en sa pièce est une pièce entière. Mit eben ſo vielem Rechte würde man ein Gemälde tadeln können, in welchem jede Gruppe ein für ſich beſtehendes ganzes Gemälde wäre. Und dieſen Vorwurf ſcheint Poußin in ſeinem Gemälde von der Heilung des Gichtbrüchigen verdient zu haben. Die Gruppe, in welcher ein Greis dargeſtellt wird, welcher einem Weibe Almoſen giebt, iſt dem Stoffe durchaus fremd, mit ihm nicht im mindeſten verwandt, und erreget ſogar nicht die flüchtigſte Aufmerkſamkeit. Man kann ſie von ihm trennen, und wird wiederum ein ganzes Gemälde haben. Dieſelbe Kritik machte man auch über die berühmte Verwandelung von Rafael. Der obere und untere Theil des Gemäldes ſind zwei Stoffe und zwei verſchiedene Gemälde; aber dieſer Fehler wird durch die außerordentliche Schönheit des unterſten Gemäldes reichlich erſetzt. Man kann über den Platz, den die Hauptgruppe oder Hauptfigur einnehmen ſoll, keinen allgemeinen Grundſatz geben; aber welchen Platz der Künſtler auch für den ſchicklichſten und beſten halten möge, ſo muß doch Alles gegen dieſe Figur hinſtreben, Alles ſich auf ſie beziehen; die allgemeine Wirkung, deren Urſache und Gegenſtand ſie iſt, und endlich alle Theile des Ganzen. Dies iſt das einzige, ſtreng verbindliche Geſetz der maleriſchen Kompoſition. Wenn den Maler nichts zu Ergreifung einer andern Parthie verpflichtet, ſo muß die Hauptfigur in der Mitte ſtehen und erhabener ſeyn, als die untergeordneten Figuren um ſie her. Dies iſt aber nicht eine Regel, ſondern nur eine Uebereinkunft, die Ausnahme leidet. Wenn ein Maler einen liebens-

würdigen König darzuſtellen hätte, welcher ſich neigt, um einem Kranken ſelbſt zu helfen, könnte man ihn da verdammen, weil ſeine Hauptfigur die niedrigſte ſeiner Kompoſition iſt, wenn ſich nur alles Uebrige auf dieſe Figur bezieht? Chriſtus, der ein Knie auf die Erde herabgelaſſen hat und ſich bückt, um die Füße der Apoſtel zu waſchen, oder auf den Sand zu ſchreiben, iſt immer die Hauptfigur, obgleich die übrigen erhabener und mehr entwickelt ſind. Man kann weder die Zahl der Gruppen, welche ſich auf einem Gemälde befinden, noch die Zahl der Figuren beſtimmen, aus welchen alle dieſe Gruppen beſtehen dürfen. Es wird hinlänglich ſeyn, zu erinnern, daß die verſchiedenen Gruppen in ihren Formen, Bewegungen, und ſelbſt im Allgemeinen in der Zahl der Figuren mit Mannichfaltigkeit dargeſtellt ſeyn müſſen, da die Natur ſelbſt gewöhnlich das Beiſpiel dieſer Mannichfaltigkeit giebt, und der Künſtler ſeine Armuth an Reſſourcen beweiſen würde, wenn er genöthigt wäre, ſich in einem und demſelben Gemälde zu wiederholen. Die Schule giebt in Anſehung der Gruppen Vorſchriften, die man kennen muß, ohne ſie jedoch als Geſetze anzunehmen. Dieſe Regeln haben ihren Verdienſt und ihre Vortheile, aber nicht das Recht, dem Genie Feſſeln anzulegen, und müſſen oft andern Schicklichkeiten weichen. „Eine von den Haupt„abſichten der Verbindung der Gruppen," ſagt Herr Dandre' Bardon, „iſt, das Auge des Betrachters auf „den Helden des Stücks zu führen. Es iſt ſehr gut, „wenn dieſes auf einem diagonalen Wege geſchieht; auf „horizontalen, oder der Einfaſſung des Gemäldes pa„rallelen Linien werden ſelten maleriſche Anſichten be-

„wirkt.“ Man ſieht, daß dieſer diagonale Weg, der zur Hauptfigur führt, der ganzen maleriſchen Anordnung eine pyramidaliſche Form giebt, die man eben ſo ſehr empfiehlt, als man gebunden iſt, ſie zu beobachten. Setzen wir noch hinzu, daß man ſie, ſelbſt in dem Augenblicke, wo man dieſelbe beobachtet, ſo verbergen müſſe, daß die Anordnung nicht eine vollkommene Pyramide werde, und die verborgene Kunſt eine Wirkung der Natur zu ſeyn ſcheine. Im Allgemeinen muß man vermeiden, daß jede einzelne Gruppe, oder das Ganze der Kompoſition nicht eine regelmäßige Figur beſchreibe, und eine Horizontal- oder Perpendikular-Linie über einer andern zeichne; daß die Figuren, die Füße, die Beine keine Parallel-Linien beſchreiben; daß die Entfernung zwiſchen den verſchiedenen Figuren oder ihren Theilen nicht vollkommen gleich ſey; daß die gleichen Glieder ſich nicht in derſelben Stellung befinden, oder dieſelben Verkürzungen darſtellen. Man muß die ſchönen Theile des Körpers ſo viel als möglich zu zeigen ſuchen. Wenn die ganze Kompoſition einen Halbzirkel beſchreibt, er ſey nun concav oder conver, ſo entwickelt ſie ſich dem Auge des Betrachters beſſer, als wenn ſie nach einer geraden Linie gezogen worden wäre. Hören wir ferner den Profeſſor, den wir ſchon angeführet haben: „Eine „ſchöne Gruppe,“ dies ſind ſeine Ausdrücke, „muß ei„ner Weintraube gleichen. Sie iſt eine Nebeneinander„ſtellung mehrerer Theile, welche durch maleriſche „Bande vereiniget ſind, und nur ein einziges Ganzes „bilden. Sie muß ihre Kette d. h. Gegenſtände haben, „welche mit Geſchicklichkeit der Maſſe der Gruppe ent„ſchlüpfen, und dazu dienen, ſie mit den benachbarten

„Gruppen, oder mit andern Figuren zu verbinden,
„welche zu ihrer Vergrößerung beitragen. Alle Grup-
„pen müſſen ihre Stütze haben: ſo nennet man die un-
„tergeordneten Gruppen, welche die Balanze, Pon-
„deration und das Gleichgewicht des Ganzen bilden und
„dazu beitragen, die Hauptgruppen geltend zu machen.“
Man muß geſtehen, daß jede Regel der Kompoſition, den großen Grundſatz der Einheit des Stoffes und des Intereſſe ausgenommen, nichts als ein guter Rath iſt, an den man ſich zwar mit großem Nutzen oft erinnert, aber an deſſen Befolgung man ſich nicht immer bindet. Eins von den Gemälden von Rubens, welche den Fall der abtrünnigen Engel darſtellen, gewähret weder eine pyramidaliſche Figur, noch eine Weintraube. Das allgemeine Ganze würde eher die Idee eines Pakets von Eingeweiden geben, welche durch ein unſichtbares Band in der Höhe gehalten werden. Es iſt eine der flüchtigſten Conceptionen des maleriſchen Genies. Es giebt ſehr ſchöne Kompoſitionen auf einer geraden Linie; andere, welche einen halben Mond beſchreiben, ſo, daß die beiden Seiten der Ordnung erhabener ſind, als der Mittelpunkt; noch andere, welchen das Gleichgewicht mangelt, und welche nur eine von den Seiten des Gemäldes drücken. Edle Figuren müſſen edel drappiret ſeyn; dies heißt aber nicht ſo viel, daß ſie reiche Kleider anhaben müſſen. Die Muſter reicher Stoffe, der Glanz des Goldes und köſtlicher Steine ziehen die Aufmerkſamkeit der Betrachter allzuſehr auf ſich, die nun, wie in der Geſellſchaft, in Gefahr ſind, den Perſonen weniger Aufmerkſamkeit zu ſchenken, als ihren Kleidern. Wenn der Geſchichtsmaler deswegen viel

Putz und Verzierungen anbringt, um zu zeigen, er habe Talent, dieſe Gegenſtände darzuſtellen: ſo wird er Maler dieſer beſondern Gattung. Die Gegenſtände aus der alten Geſchichte geſtatten die Anbringung reicher Stoffe nicht, wenn ſich anders die Scene nicht an einem aſiatiſchen Hofe zutrug; auch ſehen wir, daß Poußin in ſeinem Gemälde von der Eſther vor Ahasverus einen Reichthum ausbreitete, der von dem der Stoffe ſehr verſchieden iſt. Nützlich würde die Vorſchrift ſeyn, in einem Gemälde keine andern als diejenigen Gruppen zu geſtatten, welche dem Stoffe weſentlich nothwendig ſind, und zur Wirkung der Handlung beitragen. Ich glaube, daß der Maler, der ſich durch eine ausgeſuchte Reinheit der Zeichnung, durch Beſtimmtheit des Ausdrucks auszeichnete, und ſich, ſo viel als möglich, der Schönheit näherte, die Gruppen und Figuren in ſeinen Gemälden nicht zu vervielfachen brauchte. Da uns ſeine Figuren ſtark anziehen würden, müßte er uns dadurch das Mittel laſſen, unſern Genuß recht zu ſchmecken, daß er ihn nur über wenige Gegenſtände vertheilte. Wenn er ſie vervielfachte: ſo würde ihn ſeine Kunſt verbinden, einen Theil derſelben aufzuopfern, um den Betrachter auf nichts als die Hauptgruppe und die Hauptfigur aufmerkſam zu machen, und er könnte kein Opfer bringen, ohne uns Gelegenheit zu Vorwürfen zu geben. „Die Schönheit, ſagt Raphael Mengs, ſtand bei den alten Griechen in ſo großer Achtung, daß ſie nur das Schönſte, was ihnen die Natur darbot, einer Nachahmung für würdig hielten; und man kann ſagen, daß dieſes Volk den ſchönen Styl ſchuf und vervollkommte. Der Fleiß,

den ihre beſten Künſtler dieſem Theile ſchenkten, machte, daß ſie große Kompoſitionen nicht achteten, welche den Ruhm einiger neuen Künſtler ausmachen. Die Gemälde ihrer berühmteſten Meiſter beſtanden im Allgemeinen aus einer ſehr geringen Anzahl von Figuren, und ihre Kompoſitionen, ob ſie gleich voll von Genie waren, enthielten nicht viel Gegenſtände. Aus den Werken, die uns noch von den Griechen geblieben ſind, kann man ſehr deutlich ſehen, daß ſie ſich ſelbſt in ihren großen Kompoſitionen mehr bemüheten, jede einzelne Figur vollkommen wieder darzuſtellen, als aus ihnen ein ſchönes Ganzes zu bilden. Wenn die alten Maler nicht viel Figuren in ihren Werken anbrachten, ſo geſchah es deswegen, weil ſie glaubten, daß ein Gegenſtand, der durch ſich ſelbſt ſchön und vollkommen iſt, nicht in ſeinem wahren Lichte erſcheine, wenn er nicht vortheilhaft geſtellet wird. Und in der That verhindert uns die Menge von Gegenſtänden, die Vollkommenheit des Hauptſtoffs zu genießen. Aber als am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts die Malerei in Italien anfing, ſo zu ſagen, wiederum geboren zu werden, beſchäftigten ſich die Maler damit, Mauern der Kirchen, Gottesäcker und Kapellen zu malen, und ſtellten die Geheimniſſe der Leidensgeſchichte, oder ähnliche Gegenſtände dar. Es bot ſich ihnen alſo ein weites Feld dar, die Malerei mehr zu überladen, als zu vervollkommnen, und dieſe Kunſt behielt bei den Neuern noch viele der Fehler jener erſten Verſuche bei. Auch iſt es in unſern Tagen nicht nothwendig, daß der Künſtler, wie bei den Griechen, Philoſophen und Männern von Kenntniſſen in der Kunſt zu gefallen ſuche; er braucht nur

den Augen reicher Leute und einer ungebildeten und unwiſſenden Menge zu gefallen. Daher kömmt es, daß unſere Künſtler, anſtatt zu ſuchen, die Vollkommenheit der Kunſt zu erreichen, zu dem Ueberfluſſe und der Leichtigkeit ihre Zuflucht nahmen, weil dies diejenigen Theile ſind, welche die Liebhaber am meiſten ſchätzen, als für welche der größere Theil der Werke beſtimmt iſt.“ Ohne, wie die Alten, die Theile der Anordnung zu vernachläſſigen, woraus ein ſchönes Ganzes entſpringt, ſollte man, wie ſie, die Schönheit einer kleinen Anzahl von Gegenſtänden dem Ueberfluſſe einer großen Kompoſition vorziehen. Aber es giebt mancherlei Klaſſen von Talenten, die vielleicht gleich groß, obgleich unter ſich verſchieden ſind. Man muß die Künſtler dem Triebe der Natur überlaſſen, welche ſie weniger durch die vollendete Schönheit jedes einzelnen Gegenſtandes, als durch einen andern Theil der Kunſt, den die Künſtler die große Maſchine (la grande machine) nennen, uns zu gefallen beſtimmte. Der Statüenbildner, der gewöhnlich nur eine einzige Figur macht, iſt an die Pflicht, ſie ſchön zu bilden, ſtreng gebunden. Gab ihm die Natur keine Anlagen dazu, das Schöne zu fühlen und auszudrücken, ſo iſt er nicht für ſeine Kunſt geboren; aber andere Theile der Kunſt konnten ihm darum immer Fortſchritte in der Malerei gewähren. Kein Maler iſt mehr von Rafael verſchieden, als Rubens, und demohnerachtet haben alle beide Rechte auf die Bewunderung der Nachwelt. Rafael als Statüen-Bildner hätte ſich den Künſtlern des alten Griechenlandes genähert. Rubens als Statüenbildner wäre vielleicht in einem einzigen Theile, in dem Gefühle des

Fleiſchigten Püget gleich gekommen, aber in allem übrigen weit unter ihm geblieben; oder vielmehr, der eigenthümliche Charakter ſeiner Kunſt hätte ihn genöthigt, ſich eine Manier zu machen, die von derjenigen ganz verſchieden geweſen wäre, welche wir an ihm kennen, und ſich der Richtigkeit der Formen zu befleißigen. Junge Künſtler, ſuchet euch ſelbſt kennen zu lernen; prüfet euch, welche Neigung euch die Natur gegeben habe. Wenn ihr bei der Betrachtung von Gemälden großer Meiſter vorzüglich von der Schönheit der Formen, dem Ausdrucke ſanfter Leidenſchaften, von der Nachbildung der vollkommenen Natur, von dem Gefühle der Zweckmäßigkeit einer beſtimmten und doch belebten Wiederdarſtellung gerühret werdet, ſo ergebet euch nicht ſolchen Zuſammenſetzungen, welche mehr Flüchtigkeit, als Beſtimmtheit, mehr Ueberfluß, als Empfindſamkeit, mehr Reichthum, als Vollkommenheit vorausſetzen. Behandelt aus eigner Wahl nie andere, als ſolche Stoffe, bei welchen ihr alles Studium anbringen könnet, deſſen ihr fähig ſeyd. Aber wenn in den Werken eurer Vorgänger oder Zeitgenoſſen das, was man die große Maſchine nennt, dasjenige iſt, was euch am meiſten rührt, ſo ergebet euch großen Kompoſitionen, bezaubert durch Mannichfaltigkeit, Reichthum und die Menge eurer Ideen, malet Schlachten, öffentliche Verſammlungen, feierliche Opfer, Bewegungen unter dem Volke. Virginius töde unter eurem Pinſel ſeine Tochter im Angeſichte des ganzen Volks; verſammelt bei der Hochzeit des Alciden und der Hebe den ganzen Olymp; ſchaffet eine Menge, trunken von Wein und Freude, welche den Triumph des Ba-

chus begleite. Eure Farbe ſey glühend wie eure Einbildungskraft; betäubet eure Betrachter für die Unrichtigkeiten durch den Enthuſiasmus, zu welchem ihr ſie begeiſtert, und welcher die Unmöglichkeit herbeiführen wird, eben ſo viel aufmerkſame Studien zu machen, als ihr ihnen Gegenſtände darſtellen werdet. Aber erinnert euch, daß man, wenn man euch auch einige Verſtöße gegen die Richtigkeit, eine weniger beſtimmte Darſtellung, die Wahl einer wenig vollkommenen Natur, Uebertreibungen in Bewegungen und Formen verzeiht, euch nie allzu auffallende Unrichtigkeiten überſehen werde, und nehmet vor Allem die Verbindlichkeit auf, eure Fehler durch eben ſo viele Schönheiten zu erſetzen. Ihr werdet, es iſt wahr, vergebens gegen Rafael, Dominichino, Poußin ringen; abeiter daher, um den Liebhabern der Künſte Rubens oder Paul Veroneſe wiederzugeben. Setzet euch beſtändig mehr vor, als das Ziel, das euch zu erreichen vergönnt iſt; dies iſt das einzige Mittel, euch ſelbſt zu zwingen, alle eure Kräfte anzuwenden. Vergeſſet nie, daß das große Gebäude der Kompoſition große Wirkungen der Farbe fordert. Eine warme Kompoſition, die mit einem trocknen Pinſel ausgeführet iſt, und nichts als eine kalte Farbe darbietet, macht einen barbariſchen Kontraſt, der auch den ſchwächſten Kenner beleidigt. Suchet von euern erſten Skizzen an eure Gruppen, eure Lagen, eure Beiwerke ſo zu ordnen, daß ſie euch herrſchende Maſſen von Schatten und Lichtern gewähren können, und man, ſelbſt unabhängig von der Farbe, in dem Helldunkel eurer Kompoſition große Wirkungen ſehe. Selbſt in den weiteſten Anordnungen iſt die Verſchwen-

dung fehlerhaft. Anſtatt einem Werke Schönheit und Ausdruck zu geben, ſagt Gerard Laireſſe, vermindert ſie im Gegentheil die Wirkung deſſelben. Auch muß man, ſelbſt in Kompoſitionen von wenig Figuren, allzu große leere Zwiſchenräume vermeiden, und auf keine Weiſe eine nackte Leinwand darſtellen. Aber nicht unnütze Beiwerke müſſen den Platz auf irgend eine Art ausfüllen, ſondern der Stoff ſelbſt. Man kennt Gemälde, die in mehrern Rückſichten mit allem Rechte geſchätzt werden, wo der Baukunſt vor dem Hauptgegenſtande allzuviel eingeräumet wurde. Man könnte ſagen, daß dieſes mit Figuren gezierte Architektur-Gemälde ſeyen, oder ſich doch wenigſtens die beiden Gattungen ſo darein theilen, daß man nicht wiſſe, zu welcher von beiden man ſie rechnen ſoll. Alle Liebhaber kennen die triviellen Regeln der Kompoſition; ſie ſind leicht, und man darf nur einmal von ihnen haben reden hören, um ſie zu behalten. Aber nichts als ein langes Studium und eine nach Vernunftgründen beſtimmte Praxis lehren die großen Grundſätze der Zeichnung und die übrigen Haupttheile der Kunſt. Sie fallen daher am liebſten über die Kompoſition her, um ihre Kenntniſſe vor den Augen derer, die noch unwiſſender oder beſcheidener als ſie ſind, glänzen zu laſſen. Sie erheben ihre richterliche Stimme gegen die neuern Kompoſitionen, welche nicht gut pyramidiren, ſchlecht gruppiren, Löcher haben u. ſ. f. Aber ſie ſchweigen, wenn das Gemälde von Dominichino, von Pouſſin, von Sueur iſt; ein geheimes Bewußtſeyn ſagt ihnen, daß ſie gegen jene großen Meiſter wohl Unrecht haben, und eine wahre Nachahmung der Natur die Regeln der Schule aufwiegen können.

Es iſt zwar wahr, daß jene Regeln richtig ſind, ſie gründen ſich auf die Beobachtung der guten Wirkung, welche die Werke hervorbringen, die nach ihnen gebildet ſind; aber, wenn ſie auch im Allgemeinen gut ſind, ſo ſind ſie darum noch nicht von einer abſoluten Güte, und müſſen trifftigern Gründen, einer andern Gattung der Schicklichkeit nachſtehen. Blos der gute Verſtand des Künſtlers muß nach der Manier, in welcher er ſich den Stoff dachte, urtheilen, ob er beſſer thue, ſich ihnen zu unterwerfen, oder ob es zweckmäſiger ſei, ſich von ihnen los zu machen. Er wird ſich aber nie von ihnen los machen, ohne ſich zugleich weit ſchwerer zu erfüllende Verbindlichkeiten aufzulegen; die nämlich, durch Vollkommenheit der Zeichnung und Richtigkeit des Ausdrucks dem Betrachter genug zu thun. Wenn er auf Reichthum Verzicht thut, ſo kann er nicht anders gefallen, als wenn er ſchön iſt. Man kann über die maleriſche Kompoſition keinen beſſern Unterricht haben, als die Prüfung eines gut zuſammengeſetzten Gemäldes, und dieſer Unterricht wird noch weit mehr Autorität haben, wenn ein groſſer Künſtler dieſe Prüfung vornahm. Wir glauben daher dieſen Artikel nicht nützlicher ſchlieſſen zu können, als wenn wir die Prüfung beifügen, welche le Brün in einer Conferenz der Akademie über ein Gemälde von Pouſſin anſtellte. Dieſes Gemälde ſtellt das Manna vor, welches den Iſraeliten in der Wüſte gegeben wurde. Es iſt durch den guten Stich bekannt, welchen G. Chaſteau von ihm lieferte. Zur Rechten des Vordergrundes ſiehet man eine Frau ſitzend, welche ihrer Mutter die Bruſt reicht, und ihr Kind liebkoſet. Neben ihr ſtehet ein Mann, der

ihre Tugend bewundert, und etwas weiter hinten ſitzet ein anderer kranker Mann auf der Erde, und richtet ſich durch Hülfe ſeines Stabes ein wenig auf. Neben dieſer Frau ſitzt ein anderer Greis, welcher durch langes Elend geſchwächt zu ſeyn ſcheint. Sein Rücken iſt nackend; ein junger Menſch greift ihm unter den Arm, um ihm aufſtehen zu helfen. In derſelben Linie, auf der entgegengeſetzten Seite erſcheint ein Weib, welche den Rücken wendet, und in ihren Armen ein kleines Kind hält. Sie hat ein Knie auf der Erde, und winkt einem jungen Menſchen, der einen ganzen Korb voll Manna hat, dem elenden Kranken davon zu geben, deſſen wir eben erwähnten. Neben ihm ſind zwei junge Knaben, von denen der älteſte den andern mit der Hand zurückſtößt, und macht, daß er das Gefäße verſchüttet, worin er ſchon Manna geſammelt hatte, und allein eifrig ſammelt. Neben dem jungen Menſchen, der einen Korb trägt, knieet ein Menſch, der die Hände zuſammenſchlägt, und die Augen gegen den Himmel erhebt. Vor dem Weibe, von welcher wir geſprochen haben, und der Einfaſſung des Gemäldes näher, ſieht man vier Figuren; die zwei vordern ſtellen eine Mannsperſon und ein Frauenzimmer dar, welche ſich bücken, um Manna aufzuleſen. Hinter dem Frauenzimmer iſt ein Mann, der mit einer Hand voll Manna gierig nach dem Munde fährt, und ein aufrechtſtehendes Mädchen, welches in die Höhe ſieht, und ihren Rock aufhält, um das vom Himmel fallende Manna damit aufzufangen. Jene beiden Parthieen, welche die entgegengeſetzten Seiten des Gemäldes einnehmen, bilden zwei Gruppen von Figuren, welche die Mitte offen laſſen, ſo, daß

man frei gegen das Centrum der Kompoſition, und auf einer entfernten Fläche Moſes und Aaron ſehen kann, begleitet von den Aelteſten des Volks, deren mannichfaltige Bewegungen ſich auf den Auftritt beziehen, der ſie verſammelt. In der Ferne ſieht man auf Hügeln und Bergen Zelte, Feuer und unzählige an dem Abhange und anderwärts zerſtreute Menſchen; alles endlich, was die Idee eines Lagers geben kann. Dies iſt die Anordnung des Gemäldes. Der Himmel iſt mit Wolken bedeckt, deren einige ſehr dick ſind. Das Licht, das ſich über die Figuren verbreitet, ſcheint eine Morgendämmerung zu ſeyn; die Luft iſt von Dünnſten ſchwer, und läßt es alſo nicht ſehr glänzen; auf der Seite, wo das Manna herabfällt, iſt ſie noch dicker, weil ſie voll von dieſer Wunderſpeiſe iſt. Die Kompoſition der Lage ſtellet das Bild einer fürchterlichen Wüſte und eines unbebauten Landes dar; man ſiehet, daß ſich die Iſraeliten in einem von Allem beraubten Lande in der äußerſten Noth befanden. Die Figuren ſind ſo verſchmachtet, daß man ihnen einen langen drückenden Mangel anſieht. Das Licht begeiſtert gewöhnlich zur Freude, aber hier iſt es ſo blaß und ſo ſchwach, daß es nichts als Traurigkeit einflößt. Das Auge wandelt in dieſer Landſchaft, wo die ganze Kunſt des großen Meiſters herrſcht, herum, und findet nirgends das Vergnügen, von welchem man ſich bei dem Anblicke einer ſchönen ländlichen Gegend durchdrungen fühlt. Es ſiehet nichts als große Felſen, die den Figuren zum Grunde dienen. Die Bäume, die ſie umkränzen, ſind ohne Friſchheit; das Laub derſelben iſt verdorret; die dürre Erde nährt weder Kräuter noch Pflanzen, und

kein Fußſteig zeugt, daß dieſes Land bewohnet ſey. Die Gruppen, fährt der große Maler fort, deſſen Beobachtungen wir hier mittheilen, ſind aus der Verſammlung mehrerer unter ſich verbundener Perſonen gebildet, welche nicht im mindeſten den Hauptſtoff trennen, ſondern im Gegentheil dienen, ihn zu verbinden, das Auge ununterbrochen zu beſchäftigen, und es vom ungewiſſen Herumirren in einer großen Weite der Landſchaft zurückzuhalten. Iſt eine Gruppe aus mehr als zwei Perſonen zuſammengeſetzt, ſo muß man die, welche am meiſten in das Auge fällt, als den Hauptheil der Gruppe betrachten, und kann von jenen, welche dieſelbe begleiten, ſagen, daß die einen das Band, und die andern die Stütze derſelben ſind. So iſt in dem Gemälde, welches uns beſchäftiget, die Figur des Weibes, die ihre Mutter ſäugt, die Hauptfigur der Gruppe; die Mutter und der junge Knabe die Kette und das Band; der Greis, welcher dieſes rührende Schauſpiel betrachtet, der andere Greis, dem ein junger Menſch unter den Arm faſſet, um ihm aufzuhelfen und aufzurichten, bilden die Stütze derſelben, geben ihr eine große Verbreitung über das Gemälde, und machen, daß ſich die hintern Figuren verlieren. Wenn aber die Gruppe nicht aus mehr Figuren beſtünde, als aus dem Weibe, der Mutter und ihrem Sohne, wenn ſie nicht noch andere Figuren zur Stütze hätten, ſo wäre ſie allein der Figur Moſes und andern noch entferntern entgegengeſetzt, ſo würde ſie trocken und mager bleiben, und das ganze Werk aus allzukleinen Theilen zuſammengeſetzt zu ſeyn ſcheinen. Eben ſo iſt es mit dem Weibe, die den Rücken wendet: ſie wird von der einen Seite durch den jungen Menſchen, der einen Korb hält, und den Mann,

der auf den Knieen liegt, und von der andern durch zwei Figuren, welche das Manna ſammeln, durch den Mann, welcher von demſelben genießt, und durch das junge Mädchen, welches deſſelben mit ihrem Rocke auffängt, unterſtützt. Die Wirkung des Lichts verdienet bemerkt zu werden. Es verbreitet ſich über alle Gegenſtände verworren (confusement). Es iſt leicht zu erkennen, daß die Handlung am frühen Morgen vorgeht, weil man auf der Fläche der Erde und an dem Fuße der Berge noch einige Dünnſte ſieht, welche eine leichte Dunkelheit über das Gemälde verbreiten, und die Figuren weniger ſichtbar machen. Dieſe Wirkung des Helldunkels trägt dazu bei, daß die Figuren auf dem Vordergrunde deſto mehr glänzen; ſie werden von einem Lichtglanze getroffen, welcher durch die Oeffnungen der Wolken bricht, die der Maler ausdrücklich dazu ſparte, um die einzelnen Lichter zu rechtfertigen, die er über verſchiedene Parthieen ſeines Gemäldes vertheilte. Er ſuchte ſelbſt auf der Seite, wo das Manna herabfällt, die Luft düſterer zu halten, und auf der Seite, wo die Luft dunkler iſt, ſind die Figuren mehr erleuchtet, als auf der andern, wo ſie heiterer iſt. Er wandte dieſes Mittel deswegen an, um ihnen allen, ſowohl in Anſehung der Wirkungen des Lichts, von welchem ſie getroffen werden, als auch in Betracht ihrer Handlungen, Mannichfaltigkeit und ſeinem Gemälde eine angenehme Verſchiedenheit der Lichter und Schatten zu geben. Wir haben bei dem Artikel Ausdruck ſchon von dieſem vortrefflichen Werke der Kunſt geſprochen, um zu beweiſen, daß die Ausdrücke aller einzelnen Perſonen zu dem allgemeinen Ausdrucke beitragen müſſen, welcher die Kompoſition beleben ſoll. (v. Levesque.)

Viertes Kapitel.

Vom Entwurf.

Der Entwurf iſt die erſte Idee, die durch einige Bleiſtiftzüge oder Federſtriche, oder einige Spuren von Farbe ohne Verſchießungen angezeigt wird.

Die Entwürfe von großen Künſtlern werden von Liebhabern geſchätzt, ja zuweilen wird dieſe Art von Verehrung zu weit getrieben; denn Striche, welche faſt nichts bezeichnen, und kaum erkennbare Andeutungen von Zuſammenſetzungen oder Theilen von Figuren, verdienen zuverläßig nicht mehr die Affektion gewiſſer Liebhaber und die Verehrung, die ſie von denen fodern, welchen ſie dieſelben zeigen, als es der Mühe werth iſt, auf gewiſſe apokryphiſche Fragmente Jagd zu machen.

Die Entwürfe, welche ſich dem nähern, was man Studium, Skizze, ausgeführte Gedanken nennt, verdienen aufbewahrt zu werden, weil man den Gang des Geiſtes und das natürliche Talent der Künſtler ſichtbar daraus entwickeln kann.

Das Wort Skizze hat einen etwas mehr bedeutenden Sinn, es entſpricht dem, was man in den redenden Künſten einen detaillirten Plan nennt. Man ſagt: die Skizze eines Trauerſpiels, eines Gedichts, eines Dialogs, eines großen Werks; wie man ſagt: die Skizze eines Gemäldes.

Den jungen Künſtlern, welche gewöhnlich mehr Entwürfe als Skizzen machen, wage ich zu ſagen:

Wenn nichts ſo anziehend und ſo bequem für euch iſt, als eure wenig durchdachten Ideen in Entwürfen, die ihnen ähnlich ſind, in einem Augenblicke hervorzubringen: ſo ſeyd verſichert, daß euren aufgehenden Talenten nichts ſchädlicher ſey, als euch darin eine allzugroße Fertigkeit zu erwerben.

Dieſe Fertigkeit ſchmeichelt eurer Neigung und eurer Eigenliebe, legt aber der nothwendigen Entwickelung ein Hinderniß in den Weg. Es iſt nur allzu gewöhnlich, ſich in der Jugend für einen Maler oder Dichter zu halten, wenn man einige vage Ideen gehabt, und einige Andeutungen dieſer Ideen, ſey es mit dem Stift oder mit der Feder, aufgezeichnet hat.

Dieſes ſo unzuverläßige Anzeichen des Talents koſtet wenig; aber es koſtet oft denen ſehr viel, die ein wahres Talent beſitzen, die letzte Hand an ihre Werke zu legen, und der Zwiſchenraum von dem erſten Punkte zum andern iſt groß. Das Genie iſt ein Feuer, deſſen flüchtigſte Erſcheinung immer glänzend iſt. Seyd ihr mit dieſem Feuer begabt, und habt ihr ihm einige Nahrung bereitet, ſo wird es ſeine Wärme behalten, und eure Entwürfe werden um deſto mehr Verdienſt haben, jemehr ihr ſie auszuführen im Stande ſeyd. Die von Rubens, Tintoret, Jordans von Neapel, und ſelbſt die von la Faye, der ſie ſogar misbrauchte, intereſſiren mit allem Rechte die Liebhaber, welche Kenntniſſe, und die Künſtler, welche Talent genug haben, ſie zu entziffern.

Werfet vorzüglich nicht das in einem bloßen Entwurfe hin, was mit Fleiß ausgeführt werden muß; denn wenn ihr euch bisweilen zu glauben erlaubet, eine

geſchwinde Manier ſey hinlänglich, Genie zu zeigen, und Leichtigkeit entſchuldige Alles: ſo würdet ihr euch eben ſo ſehr betrügen, als der junge Schriftſteller, der ſich für einen deſto beſſeren Dichter hielte, je geſchwinder er zuſammenſetzte, und je geſchwinder er Verſe ſchrieb. Seyd ihr aus Nachläßigkeit gewohnt, eure Werke nie zu entwerfen, ſo verlieret ihr euer Talent; geſchiehet es aber aus Gewinnſucht, ſo erniedriget ihr eure Kunſt und euch ſelbſt.

Entwurf des Gemäldes.

Dieſer Ausdruck iſt mit dem Worte Skizze nicht ſynonym; die Skizze iſt der erſte Gedanke eines Gemäldes auf ein Stück Papier oder eine beſondere Leinewand hingeworfen; die Figuren, Beiwerke, Lage, die Wirkung ſind angegeben, aber nichts iſt dargeſtellt, nichts iſt ausgeführt. Sie iſt für den Maler das, was dem Schriftſteller der Plan iſt. Der Entwurf oder die Anlage des Gemäldes iſt die erſte Arbeit des Gemäldes ſelbſt; ſie muß zwar in der Folge noch mit andern Arbeiten bedeckt werden, aber doch ſubſiſtiren, und die Farben derſelben müſſen ſogar, wenn ſie weislich gemacht iſt, zu der Wirkung derer dienen, welche ſie bedecken werden, vorzüglich aber in den Schatten, welche immer leicht von Farbe ſeyn müſſen. Die Formen müſſen daher gleich von dem Entwurfe an vollendet ſeyn, ohne welche er nichts nützen würde, weil man ihn durch die oberen Farbenlagen wieder auswiſchen müßte, ja er würde ſogar ſchädlich ſeyn, weil die untern Farben mit der Zeit durchbrechen. Es iſt daher gut, wenn man

ſchon, indem man die Tinte des Entwurfs anlegt, die vorausſiehet, die man darauf ſetzen wird.

Die Maler haben verſchiedene Methoden in ihren Anlagen. Einige gewähren nur in einer ſchwächern Tinte ſchon die Wirkung, die ſie ſich in dem ausgeführten Gemälde hervorzubringen vorſetzen. Andere legen nur eine leichte Farbentuſche an, und ihr entworfenes Gemälde ſtellt nichts als ein Grau in Grau dar. Rubens dachte, wenn er anlegte, nicht nur von ſeiner Anlage, ſondern ſogar von den Tönen der Gründung der Leinwand Vortheil zu ziehen.

Nach Laireſſe iſt die beſte Methode für ein Landſchaftsgemälde, den Entwurf mit dem Grunde anzufangen, weil man alle andern Theile nach der Klarheit und Dunkelheit des Himmels disponiren, und alle Tinten der Gegenſtände reguliren muß.

Sind es aber Figuren, oder andere große Gegenſtände, welche den Hauptheil des Gemäldes bilden, ſo glaubt er, daß man mit dem Platze den Anfang nehmen müſſe, auf welchem die größte Stärke angebracht werden ſoll. Um keine unnütze Arbeit zu machen, empfiehlt er, gleich von dem Entwurfe an die Luftperſpektive zu beobachten, und die Farben und Tinten ſo zu ordnen, daß der Entwurf ſchon einen vollkommenen Akkord in dem Ganzen habe, wenn man ihn in einer gewiſſen Entfernung betrachtet. Er urtheilet mit Grunde, daß dieſe Methode die folgenden Arbeiten ſehr erleichtern werde.

Vorzüglich tadelt er jene Maler, die in der Wahl des Theiles des Gemäldes, mit welchem ſie ihren Entwurf anfangen, nur ihrer Laune folgen; die, wenn ihre

Einbildungskraft mit der Darſtellung einer goldenen Vaſe geſchmeichelt wird, mit dieſer den Anfang machen, um alsdann, ohne eine wohl befreite und wohl überlegte Zeichnung, zu einer blauen, nachher zu einer rothen Drapperie überzugehen. Eben ſo albern findet er es, wenn man das Nackte gleich malet und vollkommen aufführet, um nachher zu den Drapperien und den ſämtlichen Beiwerken überzugehen. Werke, in dieſer fehlerhaften Methode angefangen, gewähren nach ihm nichts als eine Unzuſammenhängigkeit, welche den Künſtler mehr verwirrt, als wenn er blos eine gedruckte Leinwand vor Augen hätte. Aber wenn die Anordnung, das Kolorit, das allgemeine Verſtändniß in der erſten Farbenlage, welche den Entwurf oder die Anlage bildet, gut beobachtet wurde, wenn alles dieſes das Produkt des Nachdenkens über das nachfolgende Werk war, ſo kann der Künſtler das, was er ſo gut — anlegte, mit Geſchmack in der beſten Manier vollenden.

Man bedienet ſich auch des Wortes Entwurf in der Bildnerey und Kupferſtecherkunſt. Man ſagt: eine Statüe, ein Basrelief, eine Platte entwerfen; aber man ſagt lieber, eine Zeichnung ſkizziren, obgleich die Arbeiten, durch welche man die inneren Formen und das Helldunkel beſtimmt, den Arbeiten eines Entwurfs in der Malerey entſprechen, da eine ausgeführte Zeichnung wirklich ein Gemälde in einer einzigen Farbe, ein Camayeu iſt.

Fünftes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Die Bedeutung dieſes Worts ſchränkt ſich auf die äußern Zeichen ein, durch welche ſich auf dem Geſichte und der ganzen Haltung des Körpers die inneren Rührungen und alle Gefühle der Seele ankündigen.

Iſt es möglich, den Sinn dieſes Worts zu entwickeln, ſo iſt es unendlich ſchwer und beinahe unmöglich, eine methodiſche Verfahrungsart anzuzeigen, welche den Künſtler lehrte, alles das in ſeinem Umfange auszuführen, was man in Rückſicht des Ausdrucks von ihm zu fodern ſich berechtiget glaubt.

Alles was lebt, alles was eine Seele hat, erfährt faſt immer Empfindungen, oder das, was was man Leidenſchaften nennt. Der Maler darf daher nie ein lebendiges Weſen darſtellen, das er nicht von einer Empfindung oder Leidenſchaft belebt zeigen müßte. Ja, noch mehr, alle lebloſe Körper und Gegenſtände haben, unabhängig von ihrer Form und ihrer ganzen Natur, einen beſondern Charakter, welchen ſie von dem gegenwärtigen Zuſtande, das iſt, von den beſondern Umſtänden oder Zufälligkeiten erhalten, in welchen ſie ſich befinden. Der Charakter iſt in Rückſicht ihrer, was in Rückſicht der belebten Weſen der Ausdruck iſt; ſo daß im ſtrengen Sinne der Maler, der kein lebendiges Weſen darſtellen darf, ohne daß man ſehe, es empfinde einen Ausdruck oder eine Leidenſchaft, auch kein unbe-

ſeeltes Weſen darſtellen darf, ohne durch ſeine ganze Form ſeinen zufälligen Zuſtand zu erkennen zu geben, woher der Charakter deſſelben entſpringt.

Der Himmel hat ein verſchiedenes Anſehn, welches ihm die Zufälle geben, die er erfährt; denn zu der Zeit, wo er luftig, durchſichtig u. ſ. w. iſt, iſt er heiter oder bedeckt, ruhig oder ſtürmiſch, er erhält ſein Licht entweder von der auf- oder untergehenden Sonne.

Ein Baum iſt nicht nur von verſchiedener Gattung, er iſt auch jung oder alt, geſund oder krank, erfährt die Wirkung des Sommers, des Winters, des Frühlings, oder des Herbſtes.

Der Künſtler, der es ſich zum Geſetze macht, keinen belebten Gegenſtand ohne Leidenſchaft, und keinen lebloſen ohne Charakter zu malen, gleichet denen Menſchen, welche nie ſchreiben oder ſprechen, ohne eine richtige und beſtimmte Idee zu haben. Wer ohne dieſe Abſicht malet, gleichet jener Menge, welche Worte ſagen oder ſchreiben, aus denen nur eine ſehr weite und unbeſtimmte Idee entſpringt.

Dieſe Geſetze, wird man ſagen, legen ſo ſchwere Verbindlichkeiten auf, daß ſie ſchwerlich ein einziger Künſtler ganz erfüllt haben würde. Das iſt wahr: und ich glaube ſelbſt, daß die Beobachtung derſelben über alle Mittel der Kunſt iſt; aber dieſe Geſetze ſind demohngeachtet nicht weniger von der Natur ſelbſt gegeben.

Indeſſen, wie man in der moraliſchen Vollkommenheit Modifikationen und verſchiedene Grade des Verdienſtes annimmt, ſo hat auch der Künſtler, der ſich jener Vollkommenheit der Nachahmung nähert, welche

die Kunſt nicht erreichen kann, ein gegründetes Recht auf Lob, ja ſelbſt auf Bewunderung. Und in der That, wenn unter einer Menge von Figuren, aus welchen ein Gemälde beſtehet, nur jene, welche mehr intereſſiren ſollen, Rührungen, Leidenſchaften ausdrücken, welche ſie haben ſollen, ſo verzeihet man es ſehr gern, wenn andere (wie es gar zu oft geſchieht) unbedeutend ſind. So ſoll man auch nachſichtig ſeyn, und man iſt gezwungen es zu ſeyn, wenn die unbelebten Gegenſtände, welche der Handlung am weſentlichſten ſind, den verhältnißmäßig auszeichnendſten Charakter haben.

Uebrigens muß man bemerken, daß, wenn man Zeuge der wirklichen Handlung wäre, welche vorgeſtellet wird, man ſein Auge auf jenen Platz der Scene heften, welcher das meiſte Intereſſe einflößte, und den entferntern nur flüchtig anſehen würde. Dieſe auf die Erfahrung gegründete Bemerkung iſt von unendlicher Wichtigkeit, um wieder mehrere in der Malerey aufgenommene Conventionen darauf zu begründen.

Aber die Modifikationen der Geſetze des Ausdrucks hindern einen gemalten Gegenſtand nicht, gleichſam durch eine zauberiſche Wirkung, in dem Betrachter die Idee von Etwas zu erwecken, welches in dieſem Gegenſtande nicht iſt, das heißt, die Idee von Bewegung oder Leben. Und dieſe übernatürliche Wirkung findet ſich in den Meiſterſtücken einer Kunſt, die man ohne Zweifel aus dieſer Urſache die göttliche nannte.

Man kann alſo von Werken der Malerey, welche der Ausdruck belebt, jenes ſagen, was Horaz von den Poeſien der Sappho ſagt:

Spirat adhuc amor
Viuuntque commiſſi calores
Aeoliae fidibus puellae.

Um dahin zu gelangen, die Urſache dieſes Wunders der Malerei einzuſehen, müſſen wir bei folgenden zweien Beobachtungen erſt etwas verweilen. Erſtlich: die Vereinigung der Seele mit dem Körper iſt ſo innig, daß bei einem lebendigen Weſen kein Augenblick Statt findet, in welchem der Körper an den Rührungen nicht Theil nähme, indem das Licht ſelbſt nur vermöge dieſer gegenſeitigen Theilnahme empfunden wird.

Zweitens: die Malerei, in ihren Darſtellungen nur auf einen einzigen Augenblick eingeſchränkt, kann doch dahin gelangen, die Idee dieſer beſtändigen und gegenſeitigen Thätigkeit der Seele und der Sinne zu erwecken, welche uns ſo ſehr zur Fertigkeit geworden iſt, daß wir von ihr beſtändig eine Idee haben, oder uns derſelben bewußt ſind. Aber wie ziehet die Malerei Vortheil davon? Dadurch, daß der menſchliche Geiſt, der, in einer beſtändigen Bewegung, ohne Unterlaß von dem Vergangenen auf das Gegenwärtige, und von dem Gegenwärtigen auf das Zukünftige übergehet, und ſich bei einer guten Darſtellung einer augenblicklichen Handlung nicht verweilen kann, ohne mit der Idee, die er davon hat, vorhergehende und vorzüglich nachfolgende Ideen zu vermiſchen.

Dieſes Hin- und Herſchweben des Geiſtes wird um deſto heftiger, je beſſer der Gegenſtand iſt, und der menſchliche Geiſt, der ſelbſt lauter Bewegung iſt, läßt die gut nachgeahmte Figur, wenn er durch die erſte Täuſchung einmal in Bewegung geſetzt worden, in der

Vorſtellung Theil an der Bewegung nehmen, die ihm ſelbſt eigen iſt.

Da aber hier von der Verbindlichkeit des Malers geſprochen worden iſt, die Zuſammenwirkungen hervorzubringen, ſo wird man vielleicht erwarten, hier doch wenigſtens eine Anzeige desjenigen zu finden, was er thut, um ſie zu erfüllen: ich habe geſagt, es ſey unendlich ſchwer, und vielleicht ganz unmöglich, in dieſer Rückſicht die Hand des Malers zu führen.

In der That, wenn es in der Malerei mehr oder weniger mechaniſche, der Demonſtration mehr oder weniger empfängliche Verfahrungsarten giebt, ſo iſt es blos in Rückſicht der Aehnlichkeit, welche ſie mit einigen genau beſtimmten und poſitiven Wiſſenſchaften haben, als zum Beiſpiel die Anatomie, die Proportionen, die Perſpektive und die Ponderation ſind. Der größere Theil der übrigen hängt von einem feinen Gefühl ab, und verträgt weder beſtimmte Regeln, noch mögliche Demonſtrationen.

Indeſſen kann man doch wenigſtens den Maler auf den rechten Weg bringen, da man ihm zu Studien räth, die einigermaßen praktiſch ſind, und ihm die Muskeln, Nerven und Sehnen, die unmittelbaren Werkzeuge des Ausdrucks, kennen lehren. Einige dieſer Muskeln haben ſogar in der Anatomie Namen, welche einige Verrichtungen derſelben bezeichnen, die zum Ausdruck gehören.

Der Maler muß faſt unaufhörlich an der belebten Natur die Schattirungen beobachten, welche die Organen, nach Verhältniß des Alters und des Lebens, des Geſchlechts, und der Zufälle oder Umſtände erfahren;

er muß die Menſchen in jenen Augenblicken ſtudiren, in welchen ſie die ſanfteſten Rührungen und die heftigſten Leidenſchaften empfinden.

Folgender Brief enthält ſehr gute und richtige Bemerkungen über eine Scene voller Ausdruck.

„Ich denke nie ohne Rührung an ein Schauſpiel, welches mir einmal eine Menge junger Leute gab, die im Begriff waren zu looſen, wer von ihnen Soldat werden ſollte. Alle die verſchiedenen Bewegungen, welche Verzweiflung, Schrecken, Traurigkeit, Hoffnung und eine unmäßige Freude der Seele mittheilen und eindrücken können, malten ſich auf ihrem Geſicht und ihrem ganzen Körper in den ſtärkſten Zügen und unter allen mannichfaltigen Charakteren, welche aus der Handlung und den verſchiedenen Wirkungen dieſer Leidenſchaften entſpringen, die vermöge ihres Zuſammentreffens, vermöge der Art und des Charakters der erſchütterten Fibern, der Geneigtheit ebenderſelben Fibern zu dieſer oder jenen Bewegungen, oder zu mehr oder weniger heftigen Schwingungen mehr oder weniger energiſch ſind.

Nie gab es einen ſchönern Stoff zum Studium für den Naturforſcher und Maler. Hier kündigte ſich die Verzweiflung, wahrſcheinlich mit Wuth vermiſcht, durch die Wildheit des Blickes an, durch die Röthe des Geſichts, durch die Falten der Stirn, durch das Klappern der Zähne, durch die heftigen und konvulſiviſchen Bewegungen der Hände; dort offenbarte ſie ſich durch unruhige und dringende Blicke, durch unwillkührliches und gewaltſames Zittern der Lippen, durch eine ſichtbare

über das ganze Geſicht verbreitete Unruhe, und durch Thränen, welche Tropfen für Tropfen herabrollten.

Eine gänzliche Unbeweglichkeit, eine Art von allgemeinem Starren, das Emporſtehen der Haare, das unverwandte ſtiere Auge, ein in dieſem ſchrecklichen Augenblicke unmächtiges Organ verbarg an einigen das Schrecken; an einigen andern zeigte ſich daſſelbe Gefühl durch das Ausgehöhlte oder in die Länge Gezogene der Geſichtszüge, durch Niederſchlagen der Augen, durch Geſchloſſenheit und inniges Ankleben beider Lippen, durch wechſelnde Bläſſe und Röthe und durch entſetzliches Zittern an allen Gliedern.

Ich ſah einige, deren Blicke ſich gegen den Himmel feſt und unverwandt erhoben, deren Mund aufgeriſſen, und deren Lippen in jenem Zuſtande von Verziehung waren, zu welchem ſie ein blos körperliches und ſardoniſches Lächeln beſtimmt.

Tiefe Seufzer, ſchwer herabhängende Arme, kaum geöffnete Augenwimpern, ein bleiches und von Schweiß überſchwemmtes Geſicht zeigten bei dieſen die Ohnmacht der ganzen Maſchine, indeß ſich an jenen dieſelbe Ohnmacht durch die Krümmung ihres Körpers, durch die Biegung ihrer Kniee, durch die beſtändige Richtung ihrer Augen gegen die Erde, und durch das gänzliche Dahingeben ihres Kopfs ankündigte, der ſeiner natürlichen Schwere überlaſſen ſich vorwärts neigte, und ſeinem eignen Gewichte unterlag.

Auch waren andere Erſchütterungen zu ſehen, die durch den gefürchteten Augenblick verurſacht worden waren; eine unendliche Menge anderer Zeichen, und neuer Revolutionen, nicht weniger lebhaft charakteriſirt,

folgten plötzlich den erstern. Dieser, der sich kurz zuvor in der Niedergeschlagenheit befunden hatte, wo die — um mich dieses Ausdrucks zu bedienen — verfinsterte Seele, dem Anscheine nach, keine Bewegung, kein Leben lieh, schien auf dem Felde dieser Unterdrückung zu triumphiren; die Erhebung seines Kopfs, die Festigkeit seines Blicks bezeichneten seinen Muth und seine Hoffnung. Jener, dessen Heiterkeit anfänglich ruhigen, festen Muth geweissagt hatte, ward traurig, still und stumm; mit einem Worte, alle Modifikationen, alle Arten zu seyn und zu empfinden, waren durch Erhöhung, Verminderung und Abwechselung in den Veränderungen der Lineamente oder Züge eines jeden Gesichts äußerlich so kennbar ausgedrückt, daß es durchaus unmöglich war, nicht allein die verschiedenen Arten, sondern auch die verschiedenen Grade der tumultuarischen Rührungen zu verkennen, aus welchen nach und nach so große Unordnung entsprang.

Als es nun auf die Entscheidung des Schicksals ankam, sah ich noch kräftigere Tuschen und noch stärker ausgedrückte Leidenschaften. Der Unglückliche, oder der die größte Ungeduld bewiesen hatte, das seine zu erfahren, schleppte sich nur mit Mühe gegen den Ort hin, wo das Ohngefähr darüber den Ausspruch thun sollte. Seine Hand entzog der Handlung ihre Dienste, die er sie wollte verrichten lassen; er faßte zitternd und bebend die Kugel, auf welche sein Schicksal geschrieben war; und da Furcht und Schrecken über das Verlangen siegte, aus einer grausameu Ungewißheit gerissen zu werden, in welcher noch länger zu bleiben ihm in diesem Augenblicke lieber gewesen wäre, warf er sie mit

einer Art von Schauder, ſobald er ſie ergriffen hatte, weit von ſich, und kümmerte ſich um alles Uebrige weiter nicht, was Tröſtendes oder Trauriges für ihn daraus entſtehen könnte.

Ein Anderer gieng mit jenem Muthe hinzu, welchen bisweilen große Gefahren einflößen; nachdem er ſich aber von der Gunſt des Schickſals überzeugt hatte, verfiel er in die Lage eines Menſchen, der blos durch den Gedanken einer drohenden Gefahr erſchrickt, welcher er nun entgangen iſt.

Mehrere erwarteten den entſcheidenden Augenblick mit einer Entſchloſſenheit, welche in dem Einen eine Wirkung von Verzweiflung war, und in dem Andern die Folge einer wirklichen Betäubung ſeyn konnte.

Unter denen, die das Ohngefähr ſich ſelbſt wieder gab, zeigten einige eine Ruhe, die ich aber nichts deſto weniger für eine gänzliche Befreiung von aller Unruhe hielt; dieſe Unruhe, die an einigen froſtiger war, ſtellte mir jenen Zuſtand von Gleichgültigkeit vor, welcher näher an die Traurigkeit, als an das Vergangene grenzt.

Ich bemerkte ihrer viele, deren Zufriedenheit ſich durch mehr oder weniger häufig fließende Thränen äuſſerte; andere lachten und weinten zugleich; andere jauchzten, ſprangen und erhoben unwillkührlich ein lautes Gelächter.

Da das Gleichgewicht der Schwingungen wirklich zerſtöret war, ſo war die Macht des Willens auch allzu ſchwach, den plötzlichen und ſtarken Ausbruch des Geiſtes in dem erſten Augenblicke zu balanciren, der ſie zu allen dieſen mannichfaltigen Bewegungen hinriß.

Andere endlich, die vor Freude in eben dem Grade

entzückt waren, sprachen ohne Unterlaß, und bezeigten durch eine ganz besondere Geläufigkeit der Zunge die Empfindungen, von welchen sie ganz durchdrungen waren; denn viele und überflüssige Worte sind oft der Ausdruck einer unmäßigen Freude, wie das Schweigen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes ist.

Da ich nun auch diejenigen beobachtete, welche das Opfer des Schicksals waren: so bemerkte ich an Einem von ihnen eine plötzliche Resignation, die mich um desto mehr überraschte, da vor dieser gänzlichen Dahingebung sein selbst alle Beweise eines wirklichen Schreckens vorhergegangen waren. Ein Anderer, welcher sich bis jetzt dadurch standhaft erhalten hatte, daß er seiner Furcht alles Aeußere des Muthwillens und der Unverschämtheit gab, wurde nun plötzlich niedergeschlagen, und athmete unterbrechend und bebend, und konnte kaum einige Klagen hervorbringen. Aber ein junger Mensch, den ich bis jetzt in der entsetzlichsten Bestürzung gesehen hatte, rührte mich am meisten. Er trat ganz langsam herzu, und hing den Kopf immer herab; bey dem Anblicke desjenigen Gegenstandes, in welchem sein Bescheid lag, drang ihm augenblicklich Wuth bis in das Innere seiner Seele. Er knirschte plötzlich mit den Zähnen, schlug sich heftig an die Brust, riß sie mit der einen Hand wüthend auf, griff mit der andern hastig unter die Kugeln, riß dieselbe eben so wieder zurück, und streckte seinen Arm aus, um allen Augen zu zeigen, welches Loos ihm gefallen sey. Die Verwirrung seines Verstandes war so groß, daß er allein nichts mehr unterscheiden konnte. Seine Gliedmaßen, unfähig jeder Bewegung, blieben in der Stellung, in welcher sie sich

befanden, und alle Empfindungen hörten, ſo zu ſagen, in ihm auf, wie wenn er von jener ſchrecklichen Krankheit wäre betroffen worden, in welcher der Körper die Stellung behält, die er ſo eben nahm, oder die man ihm giebt.“

Der Künſtler, der es ſich angelegen ſeyn läßt, den ſchönſten Theil ſeiner Kunſt zu ſtudiren, der ihn zu dem Range großer Dichter erheben kann, wird oft Gelegenheit finden, das Spiel der verſchiedenen Leidenſchaften zu beobachten.

Einige Maler, unter andern le Brün, haben Muſter von Ausdruck des Geſichts unter der Einwirkung einiger Leidenſchaften gezeichnet; aber wie weit ſind noch alle dieſe Verſuche entfernt von einem vollkommen durchdachten und ausführlichen Werke über alles, was am menſchlichen Körper des Ausdrucks fähig iſt, ſowohl vermöge der Formen und Bewegungen, als auch vermöge der Farbe.

Sammlungen von Zeichnungen, oder Studien, die von geſchickten Artiſten methodiſch gezeichnet, und von Anmerkungen einiger in Anſehung der Künſte aufgeklärten Philoſophen begleitet wären, würden die wahren Fundamente einer Wiſſenſchaft ſeyn, die noch nicht geſchaffen iſt. Ja man kann ſogar ſagen, daß die Theorie derſelben nur erſt entworfen iſt, da die Künſtler noch bis jetzt keinen andern Wegweiſer haben, als ihre flüchtigen Beobachtungen, und die Nachbildung berühmter Kopieen das einzige Hülfsmittel der Meiſter iſt, oder eine Art von Routine.

Uebrigens werde ich unter dem Worte Leidenſchaft von den Bemerkungen und Verſuchen des le Brün mehr anbrin-

anbringen, werde aber zugleich nicht verbergen, wie arm, troß dieſes Hülfsmittels, die Kunſt in Anſehung dieſes wichtigen Gegenſtandes noch immer iſt.

Man kann in dem Ausdruck eine abſolute und eine relative Güte unterſcheiden. Eine Figur, in welcher der Künſtler eine Rührung der Seele mit der größten Wahrheit darzuſtellen verſtanden hätte, würde von einem abſolut guten Ausdruck ſeyn; man kann ſie jedoch mit allem möglichen Rechte verwerfen, in Rückſicht des Stoffes des Gemäldes, wenn ſie nicht in den allgemeinen Ausdruck ſtimmt, welchen das ganze Gemälde haben ſoll. Z. B. in einem Gemälde von Jakob Jordans, in der Gallerie des Königs, welches die aus dem Tempel vertriebenen Käufer und Wechsler darſtellt, ſind die Ausdrücke ſehr richtig und vollkommen wahr; ſie ſind an und für ſich ſelbſt betrachtet gut, und doch in Rückſicht des Stoffs fehlerhaft, weil ſie komiſch ſind, und dem Betrachter einen Theil der Hochachtung nehmen, die er für eine Handlung Chriſti empfinden muß; da im Gegentheil alles in dem Gemälde darauf hinwirken ſollte, dieſe Hochachtung einzuflößen.

In einem Gemälde, welches den Märtyrertod eines Heiligen darſtellt, muß alles dazu beitragen, in der Seele des Betrachters das Gefühl eines frommen Schmerzes zu erwecken, wie bei dem Anblicke der Qualen eines Helden, der ſeinen Glauben mit ſeinem Blute beſiegelte.

Dominichino beging alſo in Anſehung des relativen Ausdrucks in dem Märtyrertode des heiligen Andreas einen Fehler; denn er ſtellte einen Henker vor, welcher fiel, da er ein Seil zog, und andere Henker, welche

ihn mit plumpen Geſten verſpotten. Dieſe burleske Scene hat, an und für ſich betrachtet, vielen Ausdruck, aber dieſer Ausdruck ſtehet, in Beziehung auf den Gegenſtand, ganz am unrechten Orte.

Zuweilen kann ein Ausdruck die größte relative Güte haben, und doch aller abſoluten Güte ermangeln. Rafael bietet uns hiervon ein auffallendes Beiſpiel dar. Ein Menſch muß, um einen andern unter ſeinen Küſſen zu erſticken, alle ſeine Kräfte auffodern, und ſie werden dennoch unzureichend dazu ſeyn. Allein in Rafaels Gemälde: der heilige Michael, rührt der Erzengel den böſen Geiſt nicht einmal an, um ihn zu zerquetſchen. Da er nämlich zur Ausübung dieſer That einen Theil der göttlichen Macht erhalten hat, ſo braucht er, um zu wirken, nur einen Entſchluß. Sein Ausdruck würde alſo unzureichend, ja lächerlich ſeyn, wenn er ein bloßer Menſch wäre; er iſt erhaben, weil er einem Bevollmächtigten der Gottheit zukömmt; und Rafael war vielleicht unter allen Malern allein fähig, jenen Ausdruck zu finden.

Da Rafael bis jetzt der größte Meiſter in dieſer ſchönen Eigenſchaft der Kunſt iſt, ſo halte ich es für Pflicht, um ſeine Prinzipien und ſeine Praktik von dieſer Seite kennen zu lernen, die Worte eines berühmten Malers anzuführen, der ihn ſehr ſtudiret hatte. Rafael beſaß einen philoſophiſchen Geiſt, und konnte nur durch Gegenſtände gerührt werden, welche einigen Ausdruck haben. Die Betrachtung der Werke von Maſſacio und der Kartons von Leonard da Vinci erregte in ihm die erſte Idee über den Ausdruck unſichtbarer Formen. Nach Anleitung derſelben betrachtete er die Natur unter

allen Ansichten, richtete aber seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Gemüthsbewegungen und ihre Wirkungen auf den Körper.

Wollte er ein Gemälde arbeiten, so war sein erster Gedanke Ausdruck; ich will sagen, daß er, in Gemäsheit seines Sujets, untersuchte, welche Gemüthsbewegungen die Personen überhaupt beseelen mußten; dann berechnete er die Grade dieser Gemüthsbewegungen und bestimmte die Personen, denen sie zukommen sollten; bestimmte, welche Figuren und wie viel ihrer angebracht werden müßten, um zur allgemeinen Wirkung harmonisch beizutragen. So entwarf er den Umfang seines Werkes, bestimmte die Größe des Grundes, welcher anzufüllen war, und die wechselseitigen Verhältnisse des Ausdrucks des Hauptgegenstandes und jenes der vorzüglichsten Gruppen. Er überlegte, ob die Handlung auf das gegenwärtige Moment eingeschränkt sey, oder darüber hinausgehe; ob sie von starkem oder schwachem oder gemäßigtem Ausdrucke sey; ob sie eine Begebenheit voraussetze, oder eine nach sich ziehe; ob die Scene ruhig oder stürmisch, angenehm oder traurig, gemein oder sonderbar, sanfte oder ungestüme Launen ausdrücke.

Nach Ueberlegung aller dieser Umstände bestimmte er die Stellung des Hauptgegenstandes, und gab ihm die größte Wahrheit und Klarheit. Seine übrigen Ideen ordneten sich nach dem Grade ihrer Wichtigkeit, und immer stellte er die nothwendigeren Gegenstände vor die minder nothwendigen. So fehlt in seinen Werken nirgends ein wesentlicher Theil, und nirgends findet sich ein unnützer; sie sind durchgängig schön, während bey andern Künstlern, welche die Schönheit in unnützen

Dingen ſuchen, das Weſentlichſte nur zu oft mangelt. Wenn er nun zur Ausführung der einzelnen Figuren überging, ſuchte er nicht, wie jene Maler, zuerſt die maleriſchſte Attitüde, welche er ihnen geben konnte, ohne darauf zu ſehen, ob die Figuren zu dem Süjet paßten oder nicht; er überlegte vielmehr zuvörderſt, was in der Seele eines Menſchen vorgehen müſſe, der ſich in einer ſolchen Situation fände, wie das Süjet ſie darbot. Er dachte ſich dann die Wirkung, welche dieſe oder jene Leidenſchaft auf die Perſon machte, welche er darſtellte, und welcher Theil des Körpers in Bewegung gerathen müſſe, um ſie auszudrücken; dieſem gab er die meiſte Handlung, indem er jene andern in Ruhe ließ, welche nicht dabei mitwirkten. Daher findet man in den Gemälden dieſes Meiſters jene ruhigen und geraden Figuren, welche eben ſo ſchön ſind, als jene, deren Bewegung in einem andern Theile des Gemäldes ſtark ausgedrückt iſt; weil dieſe einfache, ruhige Attitüde dazu dient, den innern Zuſtand der Seele auszudrücken, und die übrigen, welche in Handlung ſind, äußere Handlungen darſtellen.

So findet man den Geiſt des Rafaels in jedem Werke, jeder Gruppe, jeder Figur, jedem Gliede, jeder Artikulation, ja ſelbſt im Haar und in den Gewändern. Wenn er eine ſeiner Figuren ſprechen läßt, ſo bemerkt man, ob ihre Seele ruhig iſt, oder ob ſie mit Heftigkeit ſpricht. Jene, welche denkt, hat das ganze wahre Anſehen eines Menſchen im Zuſtande der Ueberlegung, und an allen eines ſtarken Ausdrucks fähigen Leidenſchaften unterſcheidet man, ob ſie erſt beginnen, ob ſie zu ihrer größten Höhe geſtiegen ſind, oder ob ſie enden.

Ich schreibe nicht für jene, welche träge genug sind, das Studium Rafaels unter dem Vorwande von sich abzulehnen, daß man, ohne in Rom gewesen zu seyn, seine Schönheiten nicht kennen zu lernen vermöge; denn ich kann versichern, daß denkende Köpfe alle mitgetheilten Bemerkungen bei den Kupferstichen machen können, welche uns Marc Anton Augustin von Venedig und Andere von den Werken jenes großen Meisters gegeben haben, wenn auch, wie natürlich, der Ausdruck in solchen Kopieen geschwächt worden.

Sein vorzüglichstes Augenmerk war die Erfindung, und die Erfindung bestehet in dem Ausdrucke der Wahrheit. Alle Figuren seiner Gemälde sind das, was sie seyn sollen, und können zum Ausdruck keiner andern Gemüthsbewegung dienen. Die Charaktere des Nachdenkens, der Traurigkeit, der Lustigkeit, der Wuth, alle sind gleich wahr ausgedrückt. Er hat nicht allein jeder Figur den angemessenen Ausdruck ertheilt, sondern das ganze Süjet und seine verschiedenen Episoden sind so charakterisiret, wie sie es seyn müssen, um mit der Hauptfigur verhältnißmäßig zusammenzustimmen. Erstaunenswürdig ist die Mannichfaltigkeit, die er einem und demselben Ausdrucke zu geben gewußt hat, und die Urtheilskraft, die er gezeigt, da er sich bald mehrerer Figuren bediente, um einen einzigen Ausdruck zu bewirken, bald nur eines einzelnen Theiles einer Figur; wobey er durchgängig der Beschaffenheit des Süjets folgte, sich nicht dem Zufalle oder dem bloßen Luxus seiner Einbildungskraft überließ, sondern darauf hinsahe, was die wahre Würde des Gegenstandes und die Kraft des Ausdrucks foderte.

Rafael bietet Mannichfaltigkeit dar, ohne geſuchte Kontraſte, heftige Leidenſchaften ohne Verzerrung und Niedrigkeit. Er kannte ſelbſt den Ausdruck der Seele und ihrer Wirkungen auf die Muskeln der verſchiedenen Theile des menſchlichen Körpers, Wirkungen, die er zuweilen durch eine einzige Fingerbewegung ausgedrückt hat. Er wußte ſich gewiſſer Dinge zu bedienen, die nur unter ſeinen Händen gut waren, weil er ſie ſchicklich benutzte, die aber außerdem eine widrige Wirkung gethan haben würden. Kein Künſtler hat wie er den richtigen Grad des Mehr oder Weniger von Bewegung gefunden, welche die Seele dem Körper giebt. Nur zu oft hat man uns in Werken der Kunſt für Perſonen, belebt von einer großen und ſtarken Leidenſchaft, Wahnſinnige, für Perſonen in der friedlichen Stimmung einer weiſen Ruhe froſtige und gefühlloſe Figuren gegeben.

Gemeiniglich richten die Künſtler vor allem andern ihre Aufmerkſamkeit auf die Gruppirung und Zuſammenſtellung der Figuren, nach dem Kontraſte und den Regeln der Kunſt. Rafael befolgte dieſe Methode nicht, vielmehr ſtellte er ſich zuvörderſt alle Theile in dem Verhältniſſe vor, welches ſie einnehmen mußten, um die Hauptwirkung hervorzubringen; dann zog er den Hauptgegenſtand ſeines Sujets, und endlich jede einzelne Figur beſonders in Betrachtung. Er beſtimmte keiner einen Platz, ohne vorher unterſucht zu haben, welche Figuren am meiſten hervorſtechen mußten; er zog jene Theile vor, die er, um Gemüthsbewegung auszudrücken, in Handlung ſetzen wollte, und ließ andere, die zu dieſem Ausdrucke nicht taugten, mehr oder weniger in Ruhe. Er wußte Einfalt des Herzens, Andacht,

kurz alle innern und äußern Gemüthsbewegungen auszudrücken. Innere Gemüthsbewegungen nenne ich jene, welche der Maler durch die kleinsten und zartesten Glieder ausdrücken muß, als: die Stirn, Augen, die Nasenlöcher, den Mund, die Finger u. s. w. Die äussern Gemüthsbewegungen zeigen sich in heftigen Bewegungen, welche von schnell aufsteigenden und überspannten Leidenschaften herrühren.

Nie, oder doch wenigstens nur sehr selten hat Rafael eine ganz vollendete Handlung dargestellt. Ich nenne eine Handlung vollendet, wenn nichts mehr zu geschehen braucht, um sie zu beendigen. Eine Person z. B. welche geht, kann, wenn sie einen Schritt gethan und den Fuß niedergesetzt hat, nun nichts anders als dieselbe Handlung von neuem anfangen, und diese Attitüde wird in einem Gemälde keine so große Wirkung thun, als die Figur einer Person in Handlung, welche den Schritt noch nicht vollbracht hat. Denn hier setzet man die Einbildungskraft des Betrachters in Thätigkeit; dieser bemerkt augenblicklich, daß die Figur die gegenwärtige Bewegung beendigen muß, und nicht unbeweglich bleiben kann, ohne eine andere zu beginnen. Eine Figur, deren Handlung beendiget ist, bleibt müßig.

Rafael hat sich einer Feinheit der Kunst bedient, welche gemeine Künstler wenig kennen, nämlich der Methode, auf eine geschickte Weise einen Theil des Körpers, z. B. eine Hand, einen Fuß u. a. zu verbergen. Man kann nicht sagen, daß er diese Theile nicht gezeigt habe, weil er sie nicht gut bilden können; er hat sich vielmehr jener weisen Oekonomie bedient, um Theile zu verstecken, welche müßig geblieben wären,

oder die Schönheit gewiſſer Theile vermindert hätten. Oft hat er auch gewiſſe Theile verſteckt, weil ſie neben einem andern Theil, den er darſtellen wollte, einen widrigen Effekt gemacht haben würden. Daß er wirklich nach dieſen Gründen handelte, wird dadurch bekräftiget, daß er jene Methode bei ſeinen Hauptfiguren nie, ſondern nur immer bei ſolchen anwendete, die einige ſcheinbare Nachläſſigkeit zulaſſen konnten.

Wir haben bereits die Bemerkungen angeführt, welche le Brün in einer Konferenz der Akademie über die Kompoſition des Gemäldes: die Ertheilung des Manna an die Iſraeliten in der Wüſten, von le Poußin, gemacht hat. Wir verſprachen, auf dieſes Kunſtwerk zurückzukommen, um an einem ſchönen Beiſpiele zu zeigen, wie alle Figuren eines Gemäldes durch ihren Ausdruck zu der Hauptwirkung beitragen müſſen, welche der Maler hervorbringen will. le Brün ſoll hier wieder ſelbſt ſprechen; um ihn zu verſtehen, leſe man wieder, was er von der Kompoſition und den verſchiedenen Gruppen jenes Gemäldes geſagt hat, im Artikel: Kompoſition; beſonders habe man die Zeichnung deſſelben vor Augen. Erſte Platte. le Brün zeigte, daß Poußin alle ſeine Figuren dem Süjet angemeſſen bearbeitet hat, daß alle Beziehung auf die Handlung haben und dazu beitragen, die Leiden vor Augen zu legen, welche das jüdiſche Volk erduldet hat. Einige ſchmachten noch, da ſie von der wundervollen Hülfe nichts wiſſen, die ihnen eben geſandt worden. Andere benutzen ſchon die Wirkungen derſelben und ſind mit Handlung beſchäftiget, welche bei aller ihrer Verſchiedenheit in gleichem Grade hinzielen, das Intereſſe des Zuſchauers zu erregen.

Nicht ohne Absicht hat der Künstler einen bejahrten Mann aufgestellt, den er ein Weib erblicken läßt, welches seine Mutter säugt. Eine so außerordentliche Handlung der Barmherzigkeit mußte von einer ehrwürdigen Person betrachtet werden; ein solcher Betrachter erhöht die Handlung um so mehr, da er fähiger ist, ihren Werth zu fühlen; da er seine Augen auf dieselbe heftet, bestimmt er jene, welche das Gemälde sehen, ihrerseits ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, und sie gehörig zu würdigen.

Man erkennt in der Gestalt dieses Menschen sogleich die Gefühle des Erstaunens und der Bewunderung, von denen er durchdrungen ist. Seine Arme sind zurückgezogen und gegen den Körper gelegt, weil bei großem Erstaunen alle Glieder sich zurückzuziehen pflegen, besonders wenn der Gegenstand, welcher uns überrascht, ein reines Gefühl von Achtung und Bewunderung in uns erregt, ohne irgend eine Beimischung von Furcht; denn der Schrecken setzt die Sinnen in Verwirrung, bestimmt uns Hülfe zu suchen, und uns vor der Gefahr zu schützen, von welcher wir bedroht sind. Die von Poußin vorgestellte kindliche Liebe flößt dem Greise, welcher Augenzeuge davon ist, eine Bewunderung ein, welche sich durch den Ausdruck seines Gesichts augenblicklich ankündigt.

Er öffnet die Augen, so weit er kann, gleichsam als ob er durch dieses Hinstarren die Größe der Handlung, von welcher er gerührt ist, vollkommen zu fassen hoffte, und seinen Gesichtssinn bis auf den höchsten Grad anstrengen wollte, um das desto schärfer zu empfinden, was er seinem Werthe nach nicht hoch genug schätzen kann.

Anders verhält es ſich mit den übrigen Theilen des Körpers. So wie die Lebensgeiſter ſie verlaſſen, bleiben ſie ohne Bewegung. Sein Mund iſt geſchloſſen, als ob er fürchtete, es möchte ihm etwas, was er bemerkt, entſchlüpfen, und dieſe Verſchließung des Ausgangs des Athems verurſacht eine Erhöhung ſeines Lebens. Er ſcheint ein wenig zurückzuweichen, um ſein Erſtaunen anzuzeigen, und zugleich die Ehrfurcht auszudrücken, welche ihm dieſe tugendhafte Handlung einflößt.

Das barmherzige Weib, welches ſeine Mutter ſäugt, blickt ſie dabei nicht an; auf ihr Kind ſind ihre Augen gerichtet, und gegen dieſes neigt ſich ihr Körper. Ihr ſichtbares Verlangen, beiden Hülfe zu leiſten, ſtellt ſie in doppelter mütterlicher Handlung dar. Auf der einen Seite ſieht ſie jene, die ihr das Leben gab, in der entſetzlichſten Nothdurft, auf der andern ſieht ſie das Kind, welches ſie ſelbſt erzeugte, eine Nahrung fodern, die ihm zugehört, und dem Scheine nach an eine Andre verſchwendet wird. Pflicht und Mitleiden gebieten zugleich über ihr Herz, und in dem Augenblicke, wo ſie ihrem Kinde die Milch entziehet, ſchenkt ſie ihm wenigſtens ihre Thränen. Man ſieht, wie ſie es durch Worte und Liebkoſungen gewinnen will, und ihm gleichſam das Unrecht, welches ſie ihm thut, abbittet. Das Kind weint blos, ohne das, was ihm entzogen wird, mit Heftigkeit zu verlangen.

Die Handlung der alten Mutter, welche ihre Tochter umarmt und die Hand auf ihre Schultern legt, iſt ganz die Handlung bejahrter Perſonen, die das, was ſie halten, mit Kraft umfaſſen, immer fürchtend, es

mögte ihnen entschlüpfen; sie bezeichnet zugleich die Liebe und Dankbarkeit dieser Mutter gegen ihre Tochter.

Der Kranke, welcher sich halb aufhebt, um sie zu betrachten, trägt ebenfalls dazu bei, die Gruppe auszuzeichnen. Er ist dadurch so in Erstaunen gesetzt, daß er bei diesem Anblicke seine Leiden vergißt. So wie die natürliche Wärme vorzüglich in denen Theilen des Körpers wirkt, wohin sich die Lebensgeister mit einem starken Zuflusse ziehen, so merkt man auch bei diesem Kranken, daß seine ganze Kraft sich in dem obern Theile des Körpers concentrirt, als in welchen die Lebensgeister durch die Gemüthsbewegung der Bewundrung hingezogen worden sind.

Durch die Figur des Greises, welcher, liegend hinter jenen beiden Frauen, mit ausgespannten Händen gegen den Himmel blickt, und die des Jünglings, welcher ihm die Orte weißt, wo Manna fällt, wollte der Künstler zwei ganz verschiedene Gemüthsbewegungen bezeichnen, die durch dieselbe Ursache erregt worden. Der Jüngling deutet, da er jene außerordentliche Nahrung fallen sieht, sie mit Hastigkeit dem Greise an, und verliert sich ganz in dem Gefühle der Freude über diese Wohlthat, ohne an den Urheber zu denken. Der weisere Greis fühlt sich weniger durchdrungen, nach dem Manna zu sehen, als die Augen gegen den Himmel zu heben, und die Vorsehung anzubeten, die diese Nahrung mittheilt.

Poußin vertheilte die Figuren nicht, um nur den Raum seines Gemäldes auszufüllen; er gab ihnen allen verschiedene Bewegungen, und arbeitete dahin, daß sie besondere Ursachen hätten, die sich auf das Haupt-Sujet bezögen. So erkennt man, wie le Brün wohl

bemerkt hat, in der Handlung zweier Knaben, welche ſich ſtoßen, um das Manna zu ſammeln, die äußerſte Nothdurft, in welche das Volk Gottes gerathen war. Beide ſchlagen ſich nicht, wie Feinde, die einander übel wollen, der Eine ſucht blos den Andern zu hindern, das zu nehmen, deſſen er ſelbſt ſo nothwendig bedarf.

Ein Weib redet einem jungen Menſchen, der in einem Korbe Manna hält, zu, dem Greiſe, der hinter ihr ſtehet, davon zu geben: ein rührendes Beiſpiel von Güte. Das Bedürfniß, welches ſie ſelbſt eben erfahren hat, macht ſie gegen die Leiden der Unglücklichen nur noch empfindlicher.

Ein ſchönes junges Mädchen blickt gen Himmel und empfängt in dem aufgehobenen Vordertheile ihres Gewandes das Manna vom Himmel; gleichſam als ob dieſer es nur für ſie herabfallen ließe. Der Künſtler hat durch dieſe Figur die nur zu oft hoffärtige und übermüthige Laune ſchöner Frauen ausdrücken wollen. Sie bilden ſich ein, die ganze Natur müſſe zu ihrem Dienſte ſtehen, und nehmen ihre Wohlthaten als Tribute an, die ſie zu erwarten und zu fodern berechtiget ſind.

Pouſſin hat einen Menſchen vorgeſtellt, welcher Manna trägt. Er bemerkt ſogleich, daß er es in den Mund nehmen will, um den Geſchmack davon zu verſuchen; und dieſe, dem erſten Anſcheine nach, wenig intereſſante Epiſode iſt in der That ſehr ſinnreich; ſie drückt aus, daß das Manna eine andere Nahrung iſt, noch unbekannt dem Volke, dem ſie gegeben wird. So ſtellt das Gemälde nicht nur deutlich das Manna dar, wie es in der Wüſte fällt, ſondern den erſten Augenblick, wo es gefallen iſt.

Der Mann und das Weib, welche sich so beeifern, Manna zu sammeln, haben eine und dieselbe Stellung, denn beide haben auch nur einen Zweck. Man sieht es an ihrer Hastigkeit, daß sie zu jenen gehören, die aus unnützer Vorsicht und strafbarem Mistrauen gegen göttliche Hülfe sich übermäßig versorgen wollen.

Le Brün hebt noch, als einen der schönsten Theile des Gemäldes, die Gruppe von Figuren aus, welche vor Moses und Aaron stehen. Menschen, auf den Knieen liegend, andere in Stellung der Demüthigung, Gefäße voll Manna in den Händen haltend, scheinen dem Propheten für das Gute zu danken, was sie erhalten haben. Moses hebt die Arme und die Augen gen Himmel und antwortet ihnen, daß diese Hülfe vom Himmel komme; der Hoheprieſter Aaron giebt ihnen mit gefalteten Händen ein Beispiel, Gott Dank zu sagen.

Die Aeltesten und Weisen Israels stehen hinter Moses. So wie sie eine genauere Kenntniß der Wunder besitzen, die Gott auf Vermittelung seines Propheten thut, als die große Menge, so blicken sie empor und danken dem Allmächtigen für die Wohlthaten, die er seinem Volke zutheilt.

Ueberhaupt müssen alle Figuren eines Gemäldes, Lage, Episoden, Nebenumstände, herrschender Ton, die besondern Tinten, die Farbe, die Form der Gewänder u. s. w. dazu beitragen, den Hauptausdruck zu verstärken, und die Seele des Betrachters mit denjenigen Gesinnungen zu erfüllen, welche zu erwecken der Künstler sich vorgesetzt hat. Selbst Schönheiten, welche nicht mit dem Sujet und dem Zwecke harmoniren, sind Fehler, weil sie am unrechten Orte stehen.

Sechstes Kapitel.

Von der Drapperie.

Die Darstellung des Menschen ist in der Malerei der edelste und interessanteste Gegenstand. Der Mensch hat vermöge seines Gefühls die Gewohnheit, verschiedene Theile seines Körpers zu bedecken; die Nachbildung der verschiedenen Mittel, deren er sich dazu bedient, ist das, was man gewöhnlich mit dem Worte Drapperie bezeichnet; da aber die Maler, welche die menschliche Figur zum Ziele ihrer Nachbildungen wählten, sich in mehrere Klassen theilen, so scheint auch die Kunst zu drappiren einer Eintheilung, mit welcher ich den Anfang machen will, fähig.

Eine Figur malen, ist eine allgemeine Art sich auszudrücken, die man auf alle die anwendet, welche sich mit dem Malen des menschlichen Körpers beschäftigen. Einige bilden die besondern Züge des Gesichts und die individuelle Beschaffenheit des Körpers nach, und dieses nennt man das Portraitmalen. Andere bilden mehr die Handlungen der Menschen, als das genaue Detail ihrer verschiedenen Züge nach; diese Handlungen aber sind von verschiedener Art, sie sind entweder edel oder gemein, wahr und historisch, oder fabelhaft und chimärisch: dies macht in der Manier zu drappiren Verschiedenheiten nöthig.

Die Drapperieen müssen daher für das erste der Gattung, welche man behandelt, angemessen seyn, und

das Geſetz der Schicklichkeit, welches jede Gattung in ihren vernünftigen Grenzen hält, kann denen, welche ſie ausüben, nicht genug empfohlen werden. Es wäre zu wünſchen, daß es in den Geiſt des Portraitmalers und in den Geiſt jener gegraben wäre, die ſich malen laſſen; die letztern würden eine ihrem Stande angemeſſene Kleidung wählen, Inkonſequenzen, abentheuerliche und lächerliche Kontraſte vermeiden; der Maler hingegen die Stoffe, die Farben und den Schnitt des Kleides nach dem Alter, Temperamente und Stande derer wählen, die er darſtellt, und durch ein Ganzes und eine Zweckmäßigkeit ſeinen Werken eine größere Vollkommenheit geben.

Die zweite Gattung, die ſich mit der Darſtellung gemeiner, aber wahrer Handlungen beſchäftiget, theilt ſich in eine Menge von Zweigen, welche durchgehends unnütz ſeyn würde. Ueberhaupt müſſen die Maler dieſer Klaſſe ihre Drapperieen — den herrſchenden Moden gemäs bilden, da ſie den Kleidungen, deren ſich die Acteurs bedienen, alle Anmuth und alle Wahrheit geben.

Ich komme zu der ausgezeichnetſten Klaſſe, nämlich derjenigen Künſtler, welche edle Handlungen darſtellen, ſie ſeyen nun wahr oder fabelhaft; man nennt ſie Geſchichtsmaler. Das Geſetz der Schicklichkeit verbindet ſie, ſich in der Wiſſenſchaft des Ueblichen zu unterrichten. Dieſe hiſtoriſche Genauigkeit wird ihren Aufklärungen Ehre machen; denn ich muß zum Vortheil derjenigen Künſtler ſagen, welche die Strenge des Ueblichen mit Erfolg beobachten, daß ſich der Zwang, den daſſelbe vorſchreibt, oft bis über die Anordnung der

Zuſammenſetzung erſtreckt. Das Genie iſt allein vermögend, dieſe Schwierigkeiten zu überwinden, da es die Genauigkeit gewiſſer Kleider, die den Figuren wenig vortheilhaft ſind, mit derjenigen Anmuth vereiniget, welche man an nachgeahmten Gegenſtänden immer fodern kann.

Es iſt nicht genug, daß die Drapperieen dem Ueblichen der dargeſtellten Handlung angemeſſen ſeyen, ſie müſſen auch mit den Bewegungen der Figuren übereinſtimmen, nicht weniger das Nackte des Körpers durchblicken, und, ohne die Gelenke und Verbindungen der Glieder zu verbergen, durch die Dispoſitionen der Falten dieſelben fühlen laſſen.

Gehen wir die Eintheilung durch, welche die weſentlichſten Vorſchriften umfaſſen wird.

Die Genauigkeit des Ueblichen darf nicht bis auf einen allzuviel Zwang verurſachenden Grad gebracht werden; deswegen muß der Maler vermeiden, dieſen Punkt den Gelehrten, deren einziges Studium das Alterthum iſt, und den Menſchen von Welt anheim zu ſtellen, welche von dieſem intereſſanten Theile der Geſchichte beinahe keine Idee haben. Wenn er allzu gelehrig jene frivolen Menſchen um Rath fragt, die nur nach einem durch Vorurtheile verdorbenen Gefühle urtheilen, und die, auf das Gegenwärtige eingeſchränkt, weder die Vergangenheit noch die Zunkunft in ihrer Größe zeigen: ſo wird er den Cyrus ohne Unterſchied Römiſch oder Griechiſch kleiden, und Kato, der ſich begeiſtert von der Idee der Unſterblichkeit erſticht, um die Republik nicht zu überleben, wird in das Deshabille' eines Franzoſen gekleidet ſeyn. Auf der andern

Seite

Seite würde der kritiſche Gelehrte, der ſein ganzes Leben damit zubrachte, die ſpinöſen Punkte einer dunkeln Gelehrſamkeit zu ergründen, und dadurch den Geſchmack an den Künſten und die Gefühle des Vergnügens abſtumpfte, mehr beleidiget werden, in einem Gemälde etwas an den Waffen der Horazier fehlen zu ſehen, als er von der Wahrheit ihrer Handlung gerührt werden würde.

Die Mitte, die ein Maler halten muß, beſtehet darin, daß er einer Nation, z. B. den Römern die Kleidungen giebt, welche ſie in den berühmteſten Zeiten der Republik trugen. Es wäre ungerecht, jene langen und peinlichen Unterſuchungen von ihm zu fodern, durch welche er alle die Nüancen verfolgen könnte, die der Luxus nach und nach verbreitete. Je mehr ſich der Stoff ſeiner Geſchichte in unbekannte Jahrhunderte verliert, um ſo mehr wird er auch Freiheit haben, und die fabelhaften Zeiten werden ihm das Recht geben, die Götter und Helden, deren Thaten er darſtellt, nach ſeinem Genie zu bekleiden. Ja ein Maler, der das Uebliche einer Nation gar nicht um Rath fragt, und ihr idealiſche Drapperieen giebt, iſt beinahe mehr zu entſchuldigen, als der ihr die Drapperieen eines verſchiedenen Volks leihet. Die Unwiſſenheit kann zu Gunſt der Einbildungskraft mit hingehen, wie man ſiehet, daß ein liebenswürdiges Geſchöpf uns ſeine Launen durch die Anmuth, mit welcher es ſie begleitet, entſchuldiget.

Die zweite Eintheilung dieſes Artikels umfaßt eine allgemeinere Vorſchrift, als die vorhergehende.

Die Drapperieen müſſen den Bewegungen der Fi-

guren, welche dieſelben tragen, und dem Charakter des Stoffes, den man behandelt, angemeſſen ſeyn.

Nur jene Perſonen, welche in die Geheimniſſe der Kunſt zu malen eingeweiht ſind, begreifen, wie wichtig der Theil der Drapperieen in einer Zuſammenſetzung iſt. Die Kunſt, mit der die Figuren eines Stoffes drappirt ſind, iſt oft der Grund ihrer Harmonie, ſowohl in Rückſicht der Farbe, als der Anordnung eines Gemäldes. Dieſe Kunſt trägt ſogar zum Ausdruck der Charaktere und Leidenſchaften bei; und ſollte jemand an dieſer Behauptung zweifeln, ſo denke er über das nach, was die Kleider der Menſchen zu der Idee, die wir uns von ihnen machen, hinzuthun oder wegnehmen.

Die Bekleidung vereiniget ſich alſo in den Nachbildungen der Menſchen mit dem Ausdruck der Figur, den Charakter derſelben zu beſtätigen.

Ein Diener der Religion, dem man einen würdigen Ausdruck geben will, wird ſo bekleidet werden, daß die Falten ſeiner Drapperieen groß, edel und majeſtätiſch ſind, und langſam und ehrwürdig bewegt zu werden ſcheinen. Die Kleider der Greiſe werden etwas Schwerfälliges haben, und die Bewegung wird, wie die Gliedmaßen, ſchwach ſeyn; im Gegentheil wird der Schleier, mit welchem eine Nymphe zur Hälfte bedeckt iſt, das Spiel der Zephyren zu ſeyn ſcheinen, und die Falten deſſelben werden dem Eindrucke eines leichten Ganges nachgeben.

Jetzt will ich die Wahrheit, daß die Drapperieen und ihre Farben den Schlüſſel zur Harmonie des Gemäldes enthalten, noch deutlicher entwickeln.

Die Harmonie der Farbe beſteht in der Mannich-

faltigkeit der Töne, welche das Licht hervorbringt, und in dem Akkorde, welchen die Lichter und Schatten denſelben geben. Einige Farben machen ſich geltend, andere ſchaden ſich; überhaupt beleidigen harte Gegenſätze, welche ſchneidende Farben oder lebhafte Lichter und ſtarke Schatten hervorbringen, die troßig nah an einander ſtehen, den Blick, und ſind den Geſetzen der Harmonie zuwider. Der Maler findet in ſeiner Freiheit, dem Stoffe Farben zu geben, welche geſchickt ſind, ſich mit denen von andern Körpern zu vereinigen, und ſie alle freundſchaftlich zu machen. Da er übrigens ſeine Falten ſo disponiren kann, daß ſie vom Tag getroffen, oder deſſelben beraubt werden, ſo ruft er das Licht an diejenigen Orte zurück, wo es nothwendig iſt, oder läßt es durch Schatten verſchwinden.

Eben ſo verhält es ſich mit der Harmonie der Zuſammenſetzung oder der Abrundung des Stoffes. Sollen mehrere Figuren gruppiret werden? Die Drapperieen verketten dieſelben, und füllen die Leeren aus, welche eine von der andern loszureißen ſcheinen möchten; ſie erhalten die Blicke der Betrachter auf dem Hauptgegenſtande, da ſie ihm mehr Konſiſtenz und Etendüe ertheilen, und dienen ihnen vermöge ihrer Weite zur Baſis. Ein Schleier, der nach der Willkühr des Windes flattert, macht die Zuſammenſetzung einer Figur nachläßig, umgrenzt ſie angenehm. Jetzt gehen wir zu der letzten über.

Die Drapperieen müſſen das Nackte des Körpers durchblicken und, ohne die Gelenke zu verbergen, fühlen laſſen. Deswegen hat man ein einfaches Mittel, welches vortreffliche Künſtler mit ſtrengſter Genauigkeit

anwenden. Sie zeichnen die Figur, die ſie drappiren, erſt nackend, und ſagen, daß ſie ohne dieſe Vorſchrift fehlen, und an der Proportion der Theile, deren Umriß ſie bisweilen in der Verworrenheit der Falten verlieren, zuſetzen und von ihr abſchneiden könnten.

Die Drapperie iſt daher kein Mittel, ſich weder der Genauigkeit, welche das Ganze einer Figur, noch auch der Feinheit zu überheben, welche der Umriß verlangt.

Ein mittelmäßiger Künſtler, den eine Verkürzung in Verlegenheit ſetzt, glaubt ſeine Nachläſſigkeit oder Schwäche unter einem Haufen Falten zu verbergen. Aber er betrügt ſich; das Auge des aufgeklärten Kritikers wird vielleicht ſeinen Fehler an der Mühe bemerken, die er anwendet, ihn zu verbergen, und viele werden von dem, was der Natur nicht gemäs iſt, unangenehm gerührt werden. Das Beſte iſt, man überwinde die Schwierigkeiten des Umriſſes durch ein ernſtes Studium des Nackenden, und die Drapperie wird nicht ſo ſehr die annehmen müſſen, welche ihr der Umriß der Glieder vorſchreibt, und die einfachen Falten werden durch nichts den Blick verwirren.

Da aber von den mehrſten Vorſchriften durch eine allzuſtrenge Beobachtung ein falſcher Gebrauch gemacht wird, ſo muß man, um das Nackte durch die Drapperieen fühlen zu laſſen, nicht jeden Theil des Körpers ſo enge in ſie einſchließen, daß die eingezwängten Glieder den auf ſie geleimten Drapperieen zur Form zu dienen ſcheinen. Eben ſo darf man den Bekleidungen keine ſo große Weite geben, um die Figur nicht unter dem Gewicht der Stoffe zu erdrücken, oder in einer

Menge von Falten ſchwimmend das Beiwerk zu ſeyn ſcheine, da die Drapperieen zum Hauptgegenſtande werden.

Bei dieſer Gelegenheit will ich einen Augenblick über den Gebrauch jener kleinen Figuren nachdenken, welche die Maler Gliedermänner nennen, weil dieſer Gebrauch in Anſehung des Studiums der Drapperieen geduldet werden zu müſſen ſcheinen möchte, ja vielleicht durch das Beiſpiel einiger geſchickten Maler, wie z. B. Poußins, für dieſen Gegenſtand geheiliget ſeyn dürfte. Beurtheilt man aber die Güte eines Mittels, vergleichet man nicht die daraus entſpringenden Unbequemlichkeiten mit dem Nutzen, den man daraus ſchöpfen kann? Iſt dem alſo, ſo muß ich eine Verfahrungsart verdammen, die für eine Kunſt gefährlich iſt. Gehen wir aber in einige Details hinein.

Die Maler, welche ſagen, man könne die Figur blos richtig zeichnen, wenn man ſie nach der Natur ſtudire, finden Mittel, in dieſem Studium diejenigen Schwierigkeiten zu überwinden, die ihnen natürliche Unſtätigkeit entgegenſetzt, welche bewirkt, daß eine lebende Figur in keiner unveränderlichen Stellung bleiben kann; ſie überwindet auch die Schwierigkeit der Unbeſtändigkeit des Lichts, das bei dem Malen einer nackten Figur jeden Augenblick abnimmt und ſich ändert. Wie halten dieſelben Künſtler eben dieſe Schwierigkeiten für unüberwindlich, wenn ſie das Studium einer Drapperie zum Gegenſtande haben? Warum will man dieſelbe an eine unrichtige Darſtellung anheften, und in der Hoffnung, die Farbe und die Falten eines Sammets genauer nachzuahmen, auf das Feuer Verzicht

thun, welches prompte Mittel eingeben muß, dasjenige darzuſtellen, was man nur wenige Augenblicke vor Augen haben kann?

Ferner ſetzet ſich der Künſtler der Gefahr aus, endlich in die Fallſtricke der Figur zu fallen, deren lächerliche Formen in das Gemälde übergehen, und die, welche er von einer lebenden Statur entlehnt hatte, unrichtig oder kalt und leblos zu machen. Und was trägt ſich noch zu? Der Stoff, nach dem Gliedermanne ſtudirt, und weit mehr als das übrige Gemälde ausgeführt, vernichtet die Einheit der Nachahmung, entſtellt die dargeſtellten Gegenſtände, und jener mit ſo vieler Geduld nachgeahmte Sammet bietet dem hellſehenden Auge eine Schwerfälligkeit der Arbeit oder eine Weichheit der Tinte dar, welche macht, daß man die verſchwendete Zeit des Künſtlers bedauert.

Titian, Paul von Verona, und vorzüglich Vandyk muß man folgen. Die Drapperieen des letztern ſind nachläßig, wahr, und mit einer Leichtigkeit behandelt, welche einen Künſtler anzeigt, der über dieſe Details erhaben war. Unterſuchet man ſeine Arbeit und ſeine Tuſche in der Nähe, ſo ſiehet man, wie wenig ihm die reichſten Stoffe koſteten; ſie erhalten, in der gehörigen Entfernung das Gemälde zu betrachten, den Vorzug vor den mühſamſten und kälteſten Meiſterſtücken dieſer Art. Zu dieſer ſchönen Behandlung gelangt man, wenn man dieſen Theil im Großen ſtudiret, und jedem Stoffe diejenige Tinte giebt, welche den Charakter derſelben wieder vorſtellig macht, ohne ſich in der Menge von kleinen Lichtern, Halbtinten und Schatten zu verlieren, welche eine Drapperie darbietet, die unbeweg-

lich über einen Gliedermann ausgebreitet und dem Auge allzunah gestellt ist.

Endlich noch eine Betrachtung über die Manier, die alten Bilder zu drappiren. Fast alle Figuren scheinen nach nassen Stoffen drappirt zu seyn. Diese Stoffe sind in verschiedene Ordnungen kleiner Falten eingetheilt, welche die Formen des Körpers deutlich unterscheiden lassen. Doch giebt es einige Ausnahmen; und man hat Stücken griechischer Bilder gefunden, welche in Ansehung der Drapperieen in einer größern Manier behandelt sind.

Rathe ich den Malern, in der Manier zu drappiren die Antike nicht sclavisch nachzuahmen, so bin ich von der Anmaßung, dieselbe zu tadeln, weit entfernt. Die Alten sind durch das, was unsern Statüenbildnern bisweilen begegnete, hinlänglich gerechtfertiget, welche, da sie eine große Manier und große einfache Falten affektiren wollten, den Betrachter in Ungewißheit ließen, ob das, was sie sahen, die Nachahmung von zufälligen Gestalten eines Felsen, oder weiche Falten eines Stoffes wären. Da von der Biegsamkeit eines Taffet nichts mehr entfernt ist, als der Anblick, den uns die Oberfläche eines Steins gewährt, so muß man von den Zufälligkeiten der Drapperieen das auswählen, was ihre Geschmeidigkeit und Beweglichkeit mehr charakterisirt, vorzüglich da man durch den Glanz die Mannichfaltigkeit der Farben, und durch das Spiel des Lichts den Geist nicht darauf zurückführen kann.

Drapperieen.

Eine Figur mit Drapperieen.

Um gut zu drappiren, müssen die Falten groß und

ihrer wenig ſeyn; weil große Formen große Maſſen von Licht und Schatten hervorbringen, und kleine Formen das Geſicht verwirren. Die kleinen Falten müſſen wenigſtens in Gruppen getheilt werden, damit eine Menge Falten blos untergeordnete Theile einer Maſſe ſeyen, welche von einer Hauptfalte gebildet wird, und die ſubalternen Falten durch ihre geringere Tiefe nicht der allgemeinen Wirkung des Lichts ſchaden.

Nach der obigen Bemerkung tragen die Farben der Drapperieen zu der Harmonie des Ganzen bei, und können die Wirkungen erſetzen, welche das Helldunkel nicht allein hervorbringen kann. Nebſt dem müſſen die Grundſätze des Helldunkels die Kunſt zu drappiren beherrſchen. Beſchattet man aber die Stoffe der Falten allzu tief, ſo möchte es ſcheinen, als ob jene Falten in die Glieder ſelbſt eindrängen und ſie durchſchnitten.

Zeigen die Bewegungen der Falten die lebhaftere oder ruhige Bewegung der Figuren, ſo werden die Drapperieen zu dem Leben, dem Charakter, dem Ausdruck der Figuren beitragen; die Farbe und die Art der Stoffe helfen den allgemeinen Ausdruck bewirken. Feine und glänzende Drapperieen paſſen nicht zu einem traurigen Gegenſtand. Thyeſt wird in dem Augenblicke, wo er das Fleiſch ſeiner Söhne in ſeinen Eingeweiden, ſo zu ſagen, murren hörte, in keine heitern Farben gekleidet ſeyn. Die Farbe der Bekleidung der Porcia wird das Auge nicht erfreuen, wenn die Seele des Betrachters von Traurigkeit ergriffen ſeyn muß, da er ſie glühende Kohlen verſchlingen ſieht.

An einem heiteren Gegenſtande aber werden alle Drapperieen glänzend und leicht ſeyn.

Die Drapperieen müſſen auch mit dem Alter und Charakter der Figuren übereinſtimmen. Für die Jugend ſchicken ſich heitere Farben, dunkle Farben, höhere Stoffe für das höhere Alter. Eine ehrwürdige Perſon wird nicht wie eine wollüſtige gekleidet ſeyn. Eine majeſtätiſche Prinzeßin, eine weiſe Mutter wird in Anſehung der Bekleidungen mit keiner Buhlerin verwechſelt werden.

Auf den Einwurf, daß die Natur im Allgemeinen mit dieſen Grundſätzen nicht übereinſtimme, kann man antworten: die Grundſätze beziehen ſich auf das Idealiſche der Kunſt, und eben dieſem Idealiſchen verdanke die Kunſt ihre Vollkommenheit.

Stellet der Künſtler eine Figur dar, welche in der Luft fliegt, ſo muß er durch die Drapperie zu erkennen geben, ob ſie in die Höhe ſteigt, oder ſich herunterläßt. Steigt ſie in die Höhe, ſo drückt eine Säule der oberen Luft auf die Drapperie; läßt ſie ſich herab, ſo ſtützet und erhebt eine Säule der untern Luft dieſelbe.

Die auf jedem Gliede liegenden Falten und das allgemeine Spiel der Drapperie müſſen anzeigen, ob die Figur in einer Handlung iſt, oder war, ob die Handlung in ihrem Anfange oder Ende, ob die Bewegung langſam oder heftig geweſen iſt. Alles dieſes beruht auf der Nachahmung der Natur und auf dem Idealiſchen. Der Künſtler kann eine Figur, welche fliegt, läuft, mit mehr oder weniger Heftigkeit ſich bewegt, nicht vor ſich hinſtellen, um ſie mit Muſe zu kopiren.

Der Reichthum der Drapperieen und der Verzierungen auf ihnen, ſagt de Piles, macht einen Theil

ihrer Schönheit aus, wenn der Maler einen guten Gebrauch davon zu machen weis. De Piles hatte Gefühl für den Glanz der venetianiſchen Schule, und liebte reiche und geſchmückte Stoffe. Er hatte jedoch ſo viel geſunden Verſtand, um zu fühlen, daß die Verzierungen, Blumen und Zeichnungen der Stoffe ſich nicht für des Gewand ſchicken, mit welchem man eine Gottheit bedeckt, und daß die Drapperieen keinen andern Reichthum haben dürfen, als den der Größe und des Edeln der Falten, welche dieſelben bilden. Dieſe Bemerkung hätte ihm einſehen lernen können, daß dieſe Verzierungen in denjenigen Stoffen, die ihre Größe in ſich ſelbſt haben, eben ſo ſehr am unrechten Orte angebracht ſind, daß jene Stoffe blos mit ihrem eignen Adel und mit dem ihm zukommenden Ausdruck geſchmückt ſeyn dürfen, und daß die niedrigere Kunſt der Fabrikanten der Stoffe nicht würdig iſt, ſich mit der Kunſt der Malerei in der erhabenen Gattung zu verbinden.

Der Maler macht bisweilen einen beſcheidenen Gebrauch von ſchönen Stoffen, weil ſie ſchöne Töne und ſchöne Falten darbieten. Aber er darf nicht vergeſſen, daß er in Gegenſtänden der alten Geſchichte keine Seidenſtoffe anbringen könne, ohne gegen das Uebliche zu fehlen, weil in dem Alterthume die Seide noch nicht im Gebrauch war.

Die Eitelkeit putzet ſich, wahre Größe iſt einfach, und dieſe wahre Größe muß der große Maler darſtellen. Die phyſiſch und moraliſch ſchöne Natur iſt der Gegenſtand ſeiner Nachahmung. Das Ideal der Kunſt beſtehet nicht darin, daß ſie die Helena reich, ſondern

daß ſie dieſelbe ſchön malen. Je weniger fremde Zierrathen ein Gegenſtand hat, deſto ſchöner wird er ſeyn, wenn der Künſtler Genie hat. Ein ſchönes Weib, in einem einfachen Stoffe edel drappirt, wird in einem Gemälde weit ſchöner ſeyn, als wenn ſie mit Perlen und Gold beladen wäre. In der Natur ſucht ein König bisweilen ſeine Majeſtät durch den Reichthum ſeiner Bekleidungen zu ſtützen; in der Kunſt aber muß ein König blos durch ſeine perſönliche Majeſtät groß ſeyn, welche der Künſtler auszudrücken ſich bemühet. Ahasverus iſt in Poußins Gemälde weniger geputzt, und bewohnt ein weniger reiches Zimmer, als in dem Gemälde des de Troyes; aber er iſt dem erſteren größer, als im letzteren.

Die Maler müſſen bey ihren Drapperieen die Natur zu Rathe ziehen. Einige Maler geben vor, ſie aus dem Kopfe machen zu können; ohne Zweifel aber hat ihnen die Natur in dieſem mannichfaltigen Theile viele Dinge dargeboten, die ſie nicht wußten, oder ſich ihrem Gedächtniſſe nicht darſtellten.

Der Gebrauch der römiſchen Schule, welche die Drapperieen nach der Natur zeichnete, darf von den Koloriſten nicht angenommen werden, weil die Natur Töne und Lichter hervorbringt, die dem Werke mehrere Vollkommenheit geben. Jedoch iſt Rafael, der ſich nach dieſem Gebrauch richtete, immer der größte Meiſter in der Kunſt geblieben, Drapperieen zu entwerfen und den Falten die ſchönſte Ordnung zu geben. Selbſt bis zur idealiſchen Schönheit hat er ſich in dieſem Theile emporgeſchwungen.

Hören wir über jenes großen Künſtlers Manier zu drappiren den berühmten Künſtler Mengs.

„Rafael, ſpricht er, befolgte in der Manier, die Falten des Gewandes zu werfen, anfänglich ſeinen Meiſter Perugin, verbeſſerte ſie aber durch das Studium der Werke des Maſſaccio, und noch mehr durch Bartolomäus de San Marco, und verließ den Geſchmack der Schule ſeines Meiſters ganz, als er die Antike ſah. Er entdeckte in den Basreliefs der Antike den großen Geſchmack in dem Wurfe der Falten, und bedachte ſich nicht ihn einzuführen.

Er entdeckte nach den Grundſätzen der Alten, daß das Nackende die Hauptſache ſey, daß die Drapperieen blos als Nebenſache betrachtet werden müſſen, und beſtimmt ſeyen, das Nackende zu bedecken, nicht aber zu verbergen; daß ſie nothwendig, und nicht das Spiel der Laune ſeyn müſſen; daß folglich das Gewand weder zu enge, weil es ſonſt die Glieder zwängen würde, noch zu weit ſeyn dürfe, weil ſie ſich ſonſt darin verwirren würden, und daß der Künſtler daſſelbe der Größe und Stellung der Figur gemäs bilden müſſe. Er ſahe, daß die großen Falten auf die großen Theile des Körpers gelegt werden müſſen, und daß ſie nicht durch kleine untergeordnete Falten durchſchnitten werden dürfen; daß man, wenn die Natur des Gewandes jene kleinen Falten verlangt, ihnen wenige Erhabenheit geben dürfe, damit ſie beſtändig denen nachſtehen, welche die Hauptpartheien ausmachen.

Er machte ſeine Drapperieen weit, ohne unnütze Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke. Die Form des Nackenden zeigt ihm die Form der Falten der

Drapperie an, und auf groſsen Muskeln bildete er groſse Maſſen. Wenn ſich der Theil in einer Verkürzung zeigte, ſo bedeckte er ihn mit eben ſo vielen Falten, als er gehabt haben würde, wenn er gerade geweſen wäre; aber er ſtellte jene Falten, wie jenen Theil, den ſie bedeckten, verkürzt dar.

Er hütete ſich ſehr, einer fliegenden und nichts bedeckenden Drapperie die Form oder Gröſse irgend eines Theiles des Körpers zu geben. Er ſetzte groſse und tiefe Augen in dieſelben, und gab den Falten Formen, welche ganz unzweideutig von denen irgend eines Gliedes unterſchieden waren.

Er ſuchte nicht zierliche, ſondern nothwendige Falten anzubringen, und den Theil gut darzuſtellen, welchen ſie bedeckten. Die Formen derſelben ſind eben ſo verſchieden, als es die Formen der Muskeln untereinander ſind. Sie ſind nie rund, noch viereckigt.

Er gab den hervorſpringenden Theilen gröſsere Falten, als denen ſich verlierenden, und legte nie groſse Falten auf einen verkürzten, noch kleine auf einen entwickelten Theil.

Groſse Augen und tiefe Einſchnitte waren nur auf Einbiegungen angebracht, und er legte nie zwei Falten von einerlei Gröſse und einerlei Form neben einander.

Man ſieht, daſs die Luft die allgemeine Urſache der Bewegung ſeiner fliegenden Drapperieen iſt; ſie werden nicht wie ſeine übrigen Drapperieen von ihrer eigenen Schwere gezogen und ſo platt gedrückt.

Bisweilen lieſs er auch die Säume der Drapperieen ſehen, um zu zeigen, daſs ſeine Figuren nicht in einen einfachen Sack gekleidet ſind.

Die Form der Hauptttheile und die ſpecifiſche Schwere der Luft ſind Urſachen ſeiner Falten.

Man erkennt in ſeinen Werken an den Falten der Drapperie, welches den Augenblick vor der Handlung die Stellung der Figur, und ob der Arm z. B. vor der wirklichen Handlung ausgeſtreckt oder eingezogen war. Dieſes iſt ein Ausdruck, den er ſtets wieder darzuſtellen ſuchte, weil er in der Natur iſt, und auch in der Natur iſt es, wo man ihn ſtudiren muß; in der vollkommenen Ruhe des Gliedermannes würde man ihn nie finden.

Wenn die Drapperieen die Glieder nur halb, oder z. B. einen Fuß, einen Arm nur unvollkommen bedecken, ſo trug er Sorge, daß ſie das Glied, welches ſie zum Theil unbedeckt laſſen, ſchräge durchſchnitten.

Seine Falten ſind von dreieckigter Form. Die Urſache dieſer Form liegt in der Natur: jede Drapperie ſtrebt ſich auszuweiten und auszubreiten, und da ihre eigene Schwere ſie zu gleicher Zeit nöthiget, ſich auf ſich ſelbſt zurück zu falten, ſo breitet ſie ſich von einer andern Seite aus, wodurch ſich Dreiecke bilden.

Er bemerkt, daß die Bewegungen des Körpers und ſeiner Glieder die Urſache der actuellen Stellung der Drapperieen und der Bildung der Falten ſind. Seine ganze Behandlungsart iſt nichts als eine Entwickelung und ein Beweis dieſer Theorie, und jede Manier zu drappiren, welche dieſer Bemerkung zuwider wäre, würde fehlerhaft ſeyn.“

Siebentes Kapitel.

Vom Landschaftsgemälde und der Perspektive.

Landschaft bezeichnet in der Kunst die Darstellung einer Gegend, einer Landscene, oder der ländlichen Natur überhaupt. Darstellungen, die die Malerei von Gegenden giebt, welche hier einen unerschöpflichen Stoff für ihre Zaubereien findet, werden Landschaftsgemälde genannt. Aussichten oder ländliche Scenen können erstlich so dargestellt werden, wie sie sich dem Anblicke darbieten, oder wie sie wirklich sind. Der Künstler kann aber auch zweitens in seinem Gemälde die wirkliche Natur zwar zum Grunde legen, sie aber in gewissen Theilen so abändern, daß ihre Darstellung ein Gemisch von Nachahmung und Ideal sehen läßt. Drittens kann auch ein Artist, ohne seine Werkstätte zu verlassen, ländliche Natur malen. In diesem letztern Falle setzt der Künstler seine Landschaftsdarstellung aus Scenen zusammen, die er sich nach vorkommenden Verbindungen und Abwechselungen in Gegenden dichtet, kolorirt und beleuchtet sie wirklich nach dem Bilde, das seiner Seele von den Farben und Lichtern der wirklichen Natur vorschwebt. Gegenden oder Scenen, die der Künstler mit der größten Treue nachahmt, und sie ganz so darstellt, wie sie wirklich sind, werden Prospekte genannt. Man sagt daher von einem Artisten, der die ländliche Natur so nachzuahmen pflegt, daß er Prospekte zeichne und male. Gegenden, die zum Theil

Nachahmungen der wirklichen Natur, zum Theil aber auch Werke der Einbildungskraft ſind, werden gemiſchte Landſchaften oder zuſammengeſetzte Proſpekte genannt. Landſchaften endlich, die nur allein Erinnerung und Einbildungskraft des Künſtlers hervorbringt, heißen idealiſche Landſchaften, idealiſche Darſtellungen der ländlichen Natur. Die Proſpekte ermangeln oft, wegen allzugroßer Genauigkeit, jenes Gefälligen und Anmuthigen, das ihnen Einbildungskraft ſehr bald gegeben haben würde. Die gemiſchten Landſchaften oder zuſammengeſetzten Proſpekte erheben dagegen durch ein glückliches Anbringen der Perſpektive, und durch eine ſchön gewählte Beleuchtung oft alle Reize der Einbildungskraft. Die idealiſchen Darſtellungen endlich ſind als die erſte und wichtigſte Gattung der Landſchaften zu betrachten; in ihnen kann ſich der große Meiſter am vorzüglichſten zeigen; ſie erfodern das größeſte Genie, und aus dieſem Grunde hat auch dieſe Gattung die größeſten und ſchönſten, und die ſchülerhafteſten und ſchlechteſten Darſtellungen der ländlichen Natur aufzuweiſen. Ich will jetzt meinen Leſern Einiges über dieſe drei verſchiedenen Gattungen der Landſchaften mittheilen.

Proſpekte.

Die Proſpekte ſind ihrer Natur nach die wahrſten aller landſchaftlichen Darſtellungen; aber ſie können nie, als Werke der Kunſt betrachtet, die höchſte Bewunderung verdienen. Sie ſind in Rückſicht einer Landſchaft ganz das, was Portraits in Beziehung auf Geſchichte ſind. Wir wollen über dieſe Vergleichung einen Augenblick nachdenken. Wir fühlen ein Portrait einen Haupteindruck

eindruck auf uns machen, wenn wir die dargestellte Person augenblicklich erkennen und für sie ein besondres Interesse empfinden. Noch kann uns auch eine gewisse Wahrheit in der Nachahmung, die man Wahrheit der Natur nennt, rühren. Wir empfinden ihre Kraft, wenn wir z. B. Portraits von Vandyk, Titian und Rembrand sehen, wo sich uns die männliche oder weibliche Figur zu nähern und gleichsam mit uns sprechen zu wollen scheint; minder lebhaft, aber allgemeiner ist der Eindruck, den ein Portrait durch das Besondere in der Gesichtsbildung oder der Drapperie hervorbringt. Wir wollen nun dieses auf Landschaftsvorstellungen anwenden. Hier interessirt aber die Aehnlichkeit, von der ich gesprochen habe, alle diejenigen, die in der Darstellung die wirkliche Natur, die der Künstler mit Genauigkeit nachzuahmen suchte, sogleich erkennen. Dieses ästhetische Vergnügen kann nun von dem Besitzer, dem Künstler, und endlich auch von demjenigen genossen werden, den gewisse Ursachen noch ein besonderes Interesse an der dargestellten Gegend nehmen lassen. Es wird nicht unnütz seyn, die verschiedenen Eindrücke, von denen sich hier das Wesen eines jeden gleichsam erschüttert fühlt, etwas näher zu bestimmen. Der Eindruck, den der Besitzer erfährt, schränkt sich blos auf sein Ich ein, und hängt von dem Persönlichen ab. Wichtiger sind hingegen die Eindrücke, die Künstler bei dem Zeichnen oder Malen einer Landschaft und bei dem Anblicke der werdenden Aehnlichkeit empfinden, die sie in ihre Vorstellung zu bringen suchen. Natur und Kunst trägt da wechselseitig zu dem warmen Gefühle bei, das dem Künstler die Feder oder den Pinsel ergrei-

ſen hieß. Schwerlich wird derjenige, deſſen Hand die Schönheiten der lebloſen Natur nie zu zeichnen verſuchte, ſich einen richtigen Begriff von dem begeiſterungsvollen Gefühle machen können, das den Künſtler beſeelt, wenn er bei dem Anblicke und der Betrachtung bezaubernder ländlicher Scenen den Gedanken ihrer Nachbildung faßt, und ſich ganz in jener glücklichen Stimmung befindet, die ihn mit wahrer Anhänglichkeit und Liebe malen läßt. Oft ſieht da der Künſtler ſchon in dem Augenblicke, wo er die Feder oder den Pinſel aufſetzt, das Werk beendiget und geſchaffen nach ſeinem Wunſche vor ſich liegen. Mit jedem Zuge, jedem Striche, den er thut, fühlt er in ſich ein Vergnügen entſtehen, das ihm durch die Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die er da findet, und durch die die Natur ſeine Hoffnungen täuſchen zu wollen ſcheint, das ihm endlich auch mit jeder neuen Beſtrebung und jedem glücklichen Fortſchritte reizender und ſeliger wird. Aber alle dieſe Gefühle, die in der Stunde der Begeiſterung die Seele des Künſtlers durchſtrömen, überwiegt das Entzückende jener Befriedigung, deren Genuß den Künſtler beglückt, wenn er ſich von dem Urbilde entfernet, und in der Nachahmung jene Wahrheit der Natur und mit ihr Schönheiten erblickt, die er nie gekannt, und von denen er nie eine Vorſtellung gehabt haben würde, wenn er ſie nicht ſelbſt aus der bezaubernden Natur geholt hätte. Hier malt ſich uns ein Bild jenes ſeligen und alles überwiegenden Vergnügens, das die Künſte und die Anwendung des Talents durch ſich und nur für ſich genießen läßt. Möchten dieſe entzückenden, nie in Unruhe und Schmerz ſich auflöſenden Freuden, die dem Menſchen alle ſeine ſon-

stigen Sorgen und Unannehmlichkeiten vergessen, und ihm die Augenblicke der Zeit so harmlos und ruhig verfließen lassen, möchten sie doch mehr gekannt seyn, sie würden dann gewiß die Zahl der Geschäftslosen, jener unglücklichen Opfer der tödenden Langweile, vermindern, die allenthalben den folternden Qualen des Müssiggangs zu entfliehen suchen, und sich allenthalben von ihnen verfolgt sehen! Die Aehnlichkeit interessiret also den nachahmenden Künstler in der Landschaftsvorstellung, wie den Besitzer die schöne Natur, die er in ihr nachgeahmt sieht. Aber noch lebhafter als beide kann die Landschaftsvorstellung denjenigen interessiren, dem diese nachgeahmten ländlichen Scenen angenehme Träume, selige Bilder der Vergangenheit in das Gedächtniß zurückrufen. Man erinnert sich hier an einen Wollmar, der mit thränendem Auge eine schön nachgeahmte Vorstellung seiner vaterländischen friedlichen Hütten und der seligen Flur seiner Julie sah. Dieses wenige wird für diejenigen befriedigend seyn, die Gefühl mit Kunstgeschmack verbinden. Ich erinnere nun an jene Empfindungen, welche in Landschaftsvorstellungen jene Wahrheit in uns entwickelt, die in der Sprache der Kunst Gefühl der Natur genannt wird. Diese Empfindungen, diese Eindrücke beruhen auf der ästhetischen Kraft dieser Wahrheit, die uns eigentlich so hinreißt und fesselt, daß wir ihr selbst wie durch einen gewissen Instinkt huldigen. Und diese augenblicklichen Erschütterungen des Empfindungsvermögens sehen wir bei Werken der Malerei besonders Statt finden. Oft weis daselbst der Künstler das Eigentliche dieser und jener Schönheit sich nicht anzugeben, deren Wirkung seinem

Gemälde ſo viel Reize ertheilt, und nicht ſelten empfindet da ein Betrachter alles Anziehende eines Stückes, ohne ſich die Urſachen ſeines äſthetiſchen Vergnügens enthüllen zu können. Was jene Eindrücke und Empfindungen betrifft, die das Außerordentliche oder Beſondere ländlicher Scenen verurſacht, ſo gründen ſie ſich auf das Vergnügen, das der Menſch in dem Zuſtande ſeiner lebhaft gerührten Empfindſamkeit genießt; ein Zuſtand, in welchen ihn weniger gewöhnliche Gegenſtände verſetzen können. Dieſe Eindrücke und Empfindungen beſtimmen ſich übrigens nach ſeinem Charakter, und ſehr oft auch ſelbſt nach dem augenblicklichen Zuſtand ſeiner Seele. So bemächtiget ſich oft des empfindſamen Betrachters landſchaftlicher Vorſtellungen ein ſchauerliches Gefühl bei dem Anblicke der Gebirge und Felſen, der Fluthen und Klüfte, die er in ihnen ſchön nachgeahmet ſieht; er vergißt da gleichſam einige Augenblicke der übrigen Scenen und Parthieen, die ſich ihm noch darbieten, und beſchäftiget ſich nur mit dem Großen und Nachdrucksvollen dieſer Ausſichten. So ergötzet ſich der Melancholiſche an der Darſtellung einer einſamen Hütte, eines dunkeln Waldes, einer traurigen und Menſchenleeren Wildniß, weidet ſein Auge an der Natur, die er für Gefühle der Schwermuth ſo einladend findet, und unterhält jede Empfindung, die in ihm die Betrachtung derſelben veranlaßt. So betrachtet endlich auch derjenige, deſſen Seele jetzt in den ſeligen Ton des Frohſinns und der Freude geſtimmt iſt, mit innigem Wohlgefallen die Nachahmung einer ſanften gefälligen Gegend, eines geſchmückten Thales, einer ſchön beblümten Wieſe oder einer ſonſtigen lächelnden

und anmuthigen Scene der Natur. Dieſe Bilder erinnern mich an diejenige Gattung landſchaftlicher Gemälde, die ich zuſammengeſetzte Proſpekte oder gemiſchte Landſchaften genannt habe. Sie ſind es, die mich itzt beſchäftigen ſollen.

Gemiſchte Landſchaften.

In den gemiſchten Landſchaften legt der Künſtler, wie ich ſchon bemerkt habe, die ſchöne Gegend, die ihn begeiſterte, zum Grunde, erlaubt ſich aber in Anſehung ihrer einzelnen Parthieen, in Anſehung des Außerweſentlichen und der Wirkung derſelben verſchiedene Abänderungen, die ihm die Einbildungskraft zu einer glücklichen Einmiſchung höherer Schönheiten darbietet. Dieſe Gattung landſchaftlicher Darſtellungen iſt es, in welcher wir eine ſo große Anzahl holländiſcher Künſtler ſich auszeichnen ſehen. Potter, die van der Velde, Ruysdael, Berghem, Herrmann und noch viele Andere haben uns bekannte Gegenden gemalt, und dadurch, daß ſie ſie mehr oder weniger nachahmten, oder mehr oder weniger abänderten, noch reizender und ſchöner dargeſtellt. Einige holländiſche Künſtler haben indeſſen auch von gewiſſen Landſchaften Vorſtellungen geliefert, wie z. B. van Goyen, und Hadrian van der Velde; von einigen Künſtlern kennet man auch idealiſche Landſchaften, wie z. B. von Poelenburg, Philipp Vouwermann; und es hätten aus dieſem Grunde die holländiſchen Künſtler auch einen Platz unter den erfindenden Landſchaftsmalern; weit öfterer findet man hingegen in den Landſchaften dieſer Künſtler das Land, das ſie bewohnten. Ihr ämſiges Studium, das ſich uns durch

die Menge ihrer Zeichnungen und Gemälde verräth, hat in die meiſten ihrer Stücke ſo viel wirkliche Natur gelegt, daß man ſogleich an gemiſchte Landſchaften erinnert wird, ſobald man nur in Anſehung landſchaftlicher Darſtellungen die niederländiſche Schule nennen hört. Es ſcheint auch, als wenn ſelbſt die Natur die Künſtler dieſer Schule an dieſe Gattung landſchaftlicher Darſtellungen habe feſſeln wollen. Sie ſtellte erſtlich mannichfaltige und für die landſchaftliche Darſtellung ſo einladende Schönheiten vor ihre Augen, und gab ihnen dann als Bewohnern eines kälteren Himmelſtrichs einen gemäßigten Charakter, der dem Kunſttalente, das ſie zeigten, und von dem ſie auch den ſchönſten Gebrauch machten, angemeſſen war. Und wirklich, allenthalben läſſet dem niederländiſchen Künſtler ſein Vaterland anmuthige Fluren und Wieſen, zahlloſe Kanäle, fruchtbare Weiden und Heerden ſehen. Dörfer, wo ſich das Ländliche mit dem Zierlichen vereinigt, und deren Aeußeres und Inneres Wohlſtand und Reichthum ankündiget, ländliche Gaſtmahle, Hochzeitfeſte, Jahrmärkte, Kirchweihen — dies ſind die glücklichen Gegenſtände, die ſich da dem Künſtler ungeſucht darbieten, die ihm den reichhaltigſten Stoff zu freien Nachahmungen und insbeſondere zu jenen charakteriſtiſchen Schilderungen geben, die uns augenblicklich jene Gegenden, auch wenn wir ſie ſelbſt nicht geſehen haben, erkennen laſſen. Da hat der Künſtler endlich auch beſonders Gelegenheit, Schenkgeſellſchaften und Zuſammenkünfte von Trinkern zu beobachten, wo ſich die Leidenſchaften nicht ſelten in ihrer niedrigſten, aber wahrſten Geſtalt zeigen, und denen ſich daher der Künſtler,

der die Natur allenthalben studiren muß, nicht wie der Gebildete anderer Stände gänzlich entziehen darf.

Dies ist ein Theil des Reichthums, den der niederländische Künstler in seiner Natur findet, und dessen Naturell, in Beziehung auf schöne Kunst, Geduld, Fleiß, Geschmack an Zierlichkeit und Hang zu einer ruhigen und sitzenden Lebensart charakterisirt. Viele von ihnen lebten auch für sich und einsam in dem Orte, wo sie geboren worden waren. Nie hat bei ihnen die Kunst, wie in Italien und Frankreich, Akademien gehabt; indessen sind die schönen und zahlreichen Werke, die man von ihnen kennt, und die sich größtentheils in den Sammlungen reicher Kaufleute befinden, Veranlassung gewesen, sie eine besondere Schule ausmachen zu lassen, die auch unter dem Namen der Niederländischen allgemein bekannt ist.

Um große Werke der Malerei zu studiren, durften sie nicht in entlegene Gegenden reisen. Sie fanden fast in allen Städten ihres Vaterlandes Sammlungen, wo sie die schönsten und vollkommensten Stücke aus allen Gattungen dieser Kunst aufgestellt sahen. Die Kabinets ihrer reichen Mitbürger zeigten ihnen die schönsten Nachahmungen, und die Natur zauberte um sie herum die schönsten Urbilder. Wollten sie Heerden Thiere nachahmen, so konnten sie dieselben, und alle ihre verschiedenen Stellungen, die sie zu sehen wünschten, aus ihren Wohnungen beobachten. Wollten sie wasserreiche Landschaften und Seen darstellen, so durften sie nur von einem Ufer gegen das andere schiffen, und es zeigten sich ihnen die herrlichsten Schauspiele. In ihrem Boote konnten sie da die mannichfaltigen Abstufungen

des Lichts, und die verſchiedenen Wirkungen ſtudiren, die eine Menge von Barken, Schiffen, Seehäfen, Ankerplätzen und Kanälen macht. Wollten ſie ihre Kolorits erhöhen (monter), ſo fanden ſie in ihren Städten jene glücklichen Miſchungen von Bäumen, Alleen, Seegeln und maleriſchen Brücken, die ihnen durch Abſpiegeln in den Wellen der Kanäle, und durch Verſchiedenheit der Farben die glänzendſten Gemälde darſtellten.

Belgien iſt alſo das Land, wo es für die zuſammengeſetzten Vorſtellungen oder gemiſchten Landſchaften die meiſten Künſtler geben kann, und wo auch ſchon eine große Menge die Reichthümer der Natur für dieſe Gattung landſchaftlicher Darſtellungen benutzt hat. Ich gehe nun zu den idealiſchen Darſtellungen der ländlichen Natur über.

Idealiſche Landſchaften.

Um uns von dieſer Gattung landſchaftlicher Darſtellungen eine richtige Idee machen zu können, müſſen wir uns nach Deutſchland, Frankreich und insbeſondere Italien verſetzen. In dieſen Ländern haben die Maler weniger auf dem Lande und weniger einſam wie die Künſtler Belgiens gelebt; die ſchönen Gegenden ſelbſt ſind auch da nicht ſo einander genähert, ſie liegen zerſtreuter, und man muß, um Gebrauch von ihnen machen zu können, ſie aufſuchen und unter ihnen wählen. Aber wenn wir jetzt in Anſehung des Gegenſtandes, der uns beſchäftiget, bei Italien ſtehen bleiben, ſo finden wir dagegen die wirklich ſchöne Natur weit maleriſcher, und ſich durch weit erhabenere Charaktere

als jede belgiſche Gegend auszeichnen. Wir ſehen ferner in dem Klima Italiens den Geiſt des Naturell feuriger, als auf den Ebenen und in den Gefilden des niederländiſchen Landſchaftsmalers. Dichtkunſt, Muſik, und alle andern ſchönen Künſte beflügeln da auch endlich noch die Einbildungskraft, und leiten ſie allmälig zu dem ſchönen Ideal hin. Und dies ſind einige Urſachen, warum wir in Italien die Geſchichtsmaler nur große und heroiſche Sujets bearbeiten, und die Landſchaftskünſtler nur den Schöpfungen ihres Talentes ſich überlaſſen ſehen. Auch hat der Nationalcharakter, der den Bewohnern Italiens Geſchmack an Schauſpielen, Feſten, und folglich an dem geſelligen Leben finden läßt, in Rückſicht der nachahmenden Kunſt große und zahlreiche Schulen gebildet; endlich gaben auch noch in dieſem Lande die vielen kleinen von einander abgeſonderten Staaten, und die mannichfaltigen Verbindungen der Künſtler unter ſich zu Nacheiferungen Gelegenheit, die das Kunſttalent noch mehr zu großen Unternehmungen befeuern, und ihm zu auszeichnenden Fortſchritten Gelegenheit geben.

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen, über welche ich mich hier nicht weiter ausbreiten darf, wird man, wie ich wenigſtens glaube, leicht ahnen können, daß große und majeſtätiſche Scenen der Natur, ehrwürdige Werke der Baukunſt, alternde Ruinen, deren Anblick an Schilderungen der Geſchichtsforſcher und Dichter erinnert, bei dem italieniſchen Künſtler den Inhalt ſeiner idealiſchen Landſchaftsdarſtellungen ausmachen werden. Sein Vaterland bietet ſeinem Anblicke dieſe Gegenſtände dar, ſein Geiſt ſelbſt iſt dichteriſcher, ſeine

Gefühle ſind für das Große und Erhabene geſtimmt, und es iſt daher ſehr natürlich, wenn da die Phantaſie zu dem Weſentlichen in ſeinen Gemälden ſteile Gebirge, ſchäumende Kaskaden, ſanft ſich erhebende Hügel, Seen, fruchtbare Thäler wählt, und das Außerweſentliche in prächtigen Werken der Baukunſt, antiken Tempeln, Größe und Majeſtät ankündigenden oder verfallenen und in Trümmern liegenden Denkmälern beſtehen läßt.

Italien iſt alſo beſonders das Land, wo ſich das Landſchaftsideal in ſeiner vollen Schönheit zeigen kann, und auch wirklich gezeigt hat. Wohlthätig verpflanzte es einſt das Saamenkorn ſchöner Kunſt in die übrigen Gegenden Europens, und um des zarten Keimens ſorgſam pflegen zu können, wallte der fremde Artiſt, gleich einem andächtigen Pilger, zu dem Land, dem er dieſes unſchätzbare Geſchenk zu verdanken hatte. Und ſo ſind aus Italien auch die höhern und heroiſchen Gattungen der bildenden Kunſt, die Geſchichtsmalerei und das ſchöne Landſchaftsideal zu andern Nationen gekommen. So wie aber das Klima auf die lebloſe Natur Einfluß hat, eben ſo hat es auch Einfluß auf die Denkkraft, Sitten und Beſchäftigungen derjenigen, die ſie bewohnen. Und dieſes iſt die Haupturſache jener Verſchiedenheiten, die uns in Rückſicht der Kunſt die Schulen der verſchiedenen Nationen ſehen laſſen.

Wir betrachten in dieſem Artikel blos die Landſchaftsmalerei, und wir bemerken ſchon auffallende Verſchiedenheiten, wenn wir hier dem Werke eines italieniſchen Artiſten ein Gemälde irgend eines franzöſiſchen Künſtlers entgegen ſtellen, Verſchiedenheiten, die nur dem Klima

und der Natur ihr Daſeyn verdanken. Nicht immer lächelt, wie in Italien, ein heiterer und wärmender Himmel in den Gegenden der ehemaligen Hauptſtadt Frankreichs, wo doch in Vergleichung der übrigen Städte dieſes Landes die ſchönen Künſte hauptſächlich ihren Siz zu haben ſcheinen. In ihnen finden wir auch nicht jene große und herrliche Natur, nicht jene majeſtätiſchen Werke der Baukunſt, nicht jene ehrwürdigen Denkmäler oder Grauen erregenden Ruinen, die in Italien ſo oft den Blick des Gefühlvollen auf ſich heften, und in ſeiner bewundernden Seele die Erinnerung an das ehemalige Rom oder das unvergeßliche Griechenland wecken. Auch iſt der Bewohner Frankreichs für die Ruhe und die Reize des ſtillen ländlichen Lebens weniger empfänglich. Selbſt das Getümmel und die Schreckniſſe der Kriege unter ſeinen Königen haben ihn, der ſich ſonſt in Anſehung ſeines Geſchmacks und ſeines Aufenthalts ſo veränderlich zeigt, nicht für den glücklichen Genuß des nähern Umgangs mit der ländlichen Natur ſtimmen können. Das Mangelhafte der franzöſiſchen Landſchaftsmalerei muß uns daher weniger befremden; nur unvollkommen konnten hier die franzöſiſchen Künſtler den niederländiſchen und italieniſchen Artiſten folgen. Sie malten mehr aus Uebung als aus Liebe zu ihrer Kunſt, und dann nicht ſelten nach gebrauchten und übertriebenen Ideen, wo ſie die für alle ſchöne Künſte ſo gefährliche Manier annehmen mußten, nämlich Nachahmungen wiederum nachzuahmen. Man darf indeſſen nicht glauben, daß ſich unter den Künſtlern der franzöſiſchen Schule keine großen Landſchaftsmaler befänden. Sie haben allerdings auch

in dieſer Gattung der bildenden Kunſt einige glückliche Muſter aufzuweiſen. Nie darf man aber als ſolche die Lorrains und Poußins aufführen. Das glückliche Italien wurde der immerwährende Aufenthalt dieſer Künſtler. Sie liebten es, verlebten den größten Theil ihrer Tage in ſeiner ſchönen Natur, und genoſſen alle Vortheile, alle Reize dieſes adoptirten Vaterlandes.

Im Ganzen genommen kann man aber immer, wie ich wenigſtens glaube, mit Sicherheit behaupten, daß der größeſte Theil der franzöſiſchen Landſchaftsmaler entweder zu idealiſch geweſen iſt, oder die fremden Nachahmungen der Natur zu ſklaviſch kopirt hat. Frankreich iſt übrigens für den Landſchaftsmaler von wichtigen, abwechſelnden, nicht ſelten auch majeſtätiſchen, insgemein aber angenehmen, ſanften und lächelnden Gegenden nicht ganz entblößt. Sein Klima hat in gewiſſen Provinzen ſehr viel Aehnlichkeit mit dem ſchönen Klima Italiens, an welches es auch mit ſeiner mittäglichen Seite grenzt. Andere Provinzen laſſen hingegen wieder Gegenden und Parthieen ſehen, die der belgiſchen Natur nicht unähnlich ſind. Seine Gebirge, ſeine Flüſſe, ſeine Gefilde, ſeine ſchattigten Wälder, ſeine ſehnungsvollen Thäler ſtellen dem Landſchaftsmaler wahre glückliche Urbilder einer ſchönen Natur auf; aber ſeine an Geiſt ſo lebhaften Künſtler ſind träge, wenn ſie, um dieſe Schönheiten zu nutzen, das Geräuſch ſtädtiſcher Vergnügen mit der einſamen Stille des Landes vertauſchen ſollen, und ſie haben eben ſo wenig, wie die reichen Städter und Beſitzer der Landgüter, einen wahren Sinn für das Schöne des ländlichen und ſeiner einfältigeren Sitten. Der un-

widerſtehliche Hang zum geſellſchaftlichen Leben, und die reizenden Lockungen zur Zerſtreuung feſſeln ſie an die Städte, wo auch dieſer Geſchmack gewiß vollkommener als auf dem Lande befriediget werden kann.

Endlich ſtudiren auch die franzöſiſchen Landſchaftsmaler ihre Urbilder nicht genau genug, ob ſie ſich ſonſt gleich von einem gewiſſen Fehler, den man bisweilen den Figuren-Malern vorwirft, ſehr beleidiget finden. Man könnte hier denken, daß die franzöſiſchen Landſchaftsmaler ſich durch die Beſchreibungen ihrer Dichter und Romanſchriftſteller in gewiſſer Rückſicht unterrichten könnten; aber dieſelben Urſachen, die hier ihre Fortſchritte gehemmt haben, haben auch auf jene dichteriſchen Beſchreibungen und Gemälde einen nachtheiligen Einfluß gehabt. Die meiſten franzöſiſchen Idyllendichter haben ſich nur von ihrer Einbildungskraft leiten laſſen, und eine zu idealiſche Natur geſchildert, um Künſtler der Wahrheit nähern zu können. Und wirklich geben auch diejenigen Künſtler, die das Ufer des Lignon und die aſträiſchen Haine beſucht haben, uns nichts als Bilder einer gekünſtelten und gezwungenen Natur. Aber bei dir, o Geßner, und in den beblümten Fluren, an den ſchattigten Ufern der ſpiegelnden Seen, und in dem ſtillen Dunkel der blühenden Haine, in welche du uns leiteſt, da iſt es, wo man die bezaubernde kunſtloſe und rührende Originalität der Natur-Schönheiten ſtudiren muß! Da iſt es, wo in uns die Idee jener ſchuldloſen Sitten erwacht, die man zu beſitzen wünſcht; da iſt es, wo man Gegenden, wo man Natur ſieht, die man bewohnen möchte! Du, unſterblicher Geßner, du wäreſt der Schöpfer dieſer Schön-

heiten, durch die du uns bezauberſt; wenn nicht ein Theokrit, ein Virgil, ein Ovid dir vorhergegangen wären. Dich haben die Muſen zum Maler und Dichter geweiht; deine unſterblichen Werke ſchmücken doppelte Reize; deine Natur und Einfalt athmenden Hirtenlieder ſind maleriſche, und deine ſprechenden Landſchaften dichteriſche Idyllen. Du biſt es, der den Sinnen nicht blos Beluſtigung gewähret, ſondern der auch in die fühlende Seele Tröſtungen ſtrömt! —

Ich ſchließe hier, indem ich die Bemerkungen, die ich mir in Anſehung der drei verſchiedenen Gattungen der Landſchaften erlaubte, für hinreichend halte. Noch könnte ich, wie ich auch ſchon an dem Ende mehrerer Artikel wagte, Regeln aufſtellen, und ich glaube, daß wenn ich hier einige beſonders auf jene Liebhaber bezöge, die ſich mit dem Praktiſchen der Kunſt beſchäftigen, um das Theoretiſche derſelben beſſer kennen zu lernen, ich gewiß ſo glücklich ſeyn würde, ihnen ein Studium zu erleichtern, für welches bei ihnen gemeiniglich die Ruheſtunden zu ſelten, und die Augenblicke derſelben zu ſchnell ſind. Aber die Grenzen, die ich mir hier ſetzen muß, halten mich ab.

Was die Lehrlinge betrifft, die ſich ganz der Malerei widmen wollen, ſo wird das Studium der Figuren, mit denen ſie gemeiniglich den Anfang machen, ihnen auch jene Grundſätze kennen lernen, die ſie bei Landſchaften zu befolgen haben. Sind ſie alſo nur in die Geheimniſſe der Geſchichtsmalerei eingedrungen, ſo werden ſie auch bald mit denen der andern Kunſtgattungen vertrauter werden. (Artik. des Hrn. Watelet.)

Zusätze zu dem Artikel Landschaft.

Obgleich der vorhergegangene Artikel von einem beträchtlichen Umfang ist, so vermißt man in ihm doch eine Menge technischer Beobachtungen, die den jungen Künstlern, welche sich zu Landschaftsmalern bilden wollen, unentbehrlich sind. Wir glauben daher verbunden zu seyn, demselben jetzt einige Zusätze anzuhängen.

Der aufgeklärte Liebhaber und Gesetzgeber der Maler, des Piles, verband mit der Liebe zur Malerei auch eine tiefe Kenntniß derselben. Man kann nicht läugnen, daß seine Schriften nicht Meinungen enthielten, welche von den Künstlern allgemein angenommen zu werden verdienten; wenn aber gewisse Theile in seinem Cours de peinture besonders schön ausgearbeitet sind, so ist es der Artikel, der die Landschaftsmalerei betrifft, vorzüglich, und wir halten es aus diesem Grunde nicht für unzweckmäßig, hier einen Auszug von demselben zu geben. Sicher wird man es nicht tadelnswürdig finden, daß wir uns bei dieser Gattung der Malerei etwas länger aufhalten, die, wenn wir sie in ihrem ganzen Umfange und nach allen ihren mannichfaltigen Schönheiten betrachten, die erste Stelle nach der Geschichtsmalerei einnimmt. Wir werden also hier in der Kürze dasjenige angeben, was in Ansehung dieser Materie Des-Piles in dem angeführten Werke mit mehrerm gesagt hat. Wenn die Werke der Malerei, sagt er, in gewisser Rücksicht als Schöpfungen anzusehen sind, so müssen wir unter den Artisten den, der uns Gegenden und Naturscenen darstellt, vorzüglich als einen Schöpfer betrachten, da er alles, was Kunst

und Natur hervorbringt und Schönes und Herrliches beſitzt, in ſeine Werke zu legen vermag. Ihm gehört in dem prächtigen Schauſpiele der Welt gleichſam alles an, die heilige Einſamkeit, wie die Schauder erregende Felſenmaſſe; das ſanfte Dunkel des dicken Waldes, wie das Grün und die Blumen, die die Wieſen ſchmücken; der klare Bach und der reißende Waldſtrom, wie der ruhige und langſame Lauf des ſtillen Fluſſes; die weite Ebene der Fläche, die duftige Ferne der entlegenen Gegend, die Abwechſelung in den Bäumen, das Unbeſtändige der Wolken und ihrer Geſtalten und Farben, wie die mannichfaltigen Wirkungen des freien, oder durch Wolkendünſte, durch die Belaubung der Bäume, durch Gebirge, durch majeſtätiſche Werke der Baukunſt und durch Strohhütten abgehaltenen Sonnenlichts. Mit einem Worte, alles, was in der Natur athmet und lebt, ruft dem Landſchaftsmaler gleichſam zu, es in ſeine Werke aufzunehmen, und von ihm ſeine Gemälde leben zu laſſen. In dieſer Gattung der Malerei finden wir nun zwei beſondere Arten des Styls, nämlich den heroiſchen oder idealiſchen, und den ländlichen Styl. In dem heroiſchen Style iſt alles groß: die Gegenden ſind pittoresk und romantiſch, und die Werke der Baukunſt, mit denen wir hier dieſe Gegenden ſtaffiret ſehen, kündigen Ehrfurcht und Majeſtät an; ſie beſtehen in Tempeln, Pyramiden, Obelisken, alten Grabmälern und Waſſerkünſten, wozu oft noch Bildſäulen und Altäre kommen. Die Natur bietet hier ihrerſeits eingeſtürzte Felſen, ſchäumende Kaskaden, Katarakten und Bäume dar, die ihre Gipfel bis zu den Wolken erheben. Sie iſt hier nie ſo, wie ſie ſich unſerm

An-

Anblicke gewöhnlich zeigt; sie kömmt dem Künstler hier gleichsam in seinen begeisterungsvollen und dichterischen Träumen entgegen, und läßt ihn Schönheiten sehen, die ihr zugehören, und die sie gewöhnlicher Weise von einander zu trennen pflegt.

Ohne diese Zaubereien, und gleichsam schmuckloser ist hingegen die Natur in dem ländlichen Style; aber auch hier eröffnet sie dem darstellenden Künstler sehr oft eine Menge von Schönheiten, die er in ihr nicht immer einander genähert findet, und sie erlaubt ihm, der Darstellung dieser Schönheiten selbst noch einige andere hinzuzufügen, die er nicht erblickte, und die ihm blos seine Phantasie darbietet. Er darf hier selbst dem Großen und Erhabenen des heroischen Styls einiges abborgen, und er kann zum Beispiel in das Simple und Einfältige seiner Landschaft Ruinen bringen, die die Reize ihres Ländlichen noch mehr erhöhen werden. Kopirt er aber blos die Natur: so gehört sein Werk in jene Gattung landschaftlicher Gemälde, die man Vorstellungen nennt. Hier muß er aber, wenn die Gegend, von der er eine treue Nachahmung entwirft, ohne Mannichfaltigkeit ist, diesem Mangel durch Reichthum in der Farbengebung abhelfen; er muß ferner auch das wenige Interesse, das vielleicht seine Komposition, oder, wenn man will, seine Kopie haben könnte, durch auffallende und außerordentliche, aber dabei immer wahre und richtige Wirkungen heben: und wenn er sich es nicht erlaubt, in seine Gegend etwas Idealisches aufzunehmen, so muß er doch zum wenigsten in die Darstellung des Himmels etwas Idealisches legen. So wie bei einem Gebäude der Riß desselben den Architekt vorerst

beſchäftigen ſoll, ſo ſoll auch die Wahl in Anſehung der Lage einer Gegend den Landſchaftsmaler vorerſt beſchäftigen. Es iſt, wie ich glaube, leicht einzuſehen, daß von dieſer, für die künſtleriſche Darſtellung mehr oder weniger günſtigen Lage, der Erfolg des landſchaftlichen Gemäldes größtentheils abhängen müſſe. Die Lagen der Gegenden müſſen übrigens in einer landſchaftlichen Darſtellung wohl verbunden und wohl geſondert ſeyn, damit der Betrachtende glauben könne, es ſei hier nichts, was das Zuſammentreffen des Terrains mit einem andern hindere, ob er gleich nur von dieſem Terrain eine einzige Parthie erblickt. Je mehr Mannichfaltigkeit in Anſehung der Lage einer Gegend Statt findet, deſto glücklicher iſt dieſe Gegend für künſtleriſche Darſtellung. Findet ſich aber der Künſtler in die Nothwendigkeit verſetzt, eine ebene, platte und minder abwechſelnde Lage anzunehmen, ſo muß er ſich durch eine ſchöne Behandlung des Helldunkels, und, wie ſchon geſagt worden iſt, durch Reichthum in der Farbengebung zu helfen ſuchen. Immer muß er aber hier erwägen, daß alsdann der Betrachter in Anſehung dieſer Theile der Malerei um ſo ſtrenger ſeyn werde, je weniger er in der Zuſammenſetzung anziehende Gegenſtände findet. Eines der wirkſamſten Mittel, die Lage einer Gegend anziehend zu machen, und ihr, ohne ſie in Anſehung der Gegenſtände abzuändern, Mannichfaltigkeit zu geben, iſt, daß der Künſtler glückliche Anordnungen in Anſehung des Zufälligen in dem Lichte treffe, von dem dieſe Gegend beleuchtet wird. Dieſes Zufällige in Rückſicht des Lichtes beſtehet aber darin, daß der Maler zwiſchen das Sonnenlicht und die Kör-

per, die daſſelbe beleuchten ſoll, Wolken oder andere Gegenſtände treten läßt, welche die Strahlen deſſelben entweder zurückhalten, oder ſie nur unvollkommen herabfallen laſſen. Dieſes Zufällige verbreitet Lichter und Schatten unter den mannichfaltigſten Geſtalten, aber immer nach Verhältniß der Formen und Bewegungen der Gegenſtände, welche die Strahlen des Sonnenlichts abhalten. Man ſieht hiervon täglich Beiſpiele in der Natur, und ſie ſind ſo verſchieden, daß man ſie gewiſſermaßen als etwas willkührliches anſehen kann; der Maler kann auch hier nach ſeinem Gefallen handeln, und er hat hier keine andern Geſetze als die, die ihm in dieſer Rückſicht ſein Genie giebt. Das Studium des Himmels iſt für den Landſchaftsmaler etwas ſehr weſentliches. Die Farbe des Himmels iſt ein Blau, welches immer mehr ins Helle übergeht, je mehr ſich der Himmel ſelbſt der Erdfläche nähert. Hier iſt noch zu bemerken, daß das gelbe oder röthliche Licht, das wir bei dem Untergang der Sonne in der weſtlichen Region des Himmels wahrnehmen, von ſeinen Farben den Erddünſten etwas mittheile, und daß es ferner die übrigen Regionen des Himmels mehr oder weniger gründlich male. Dieſe Beobachtung iſt allgemein; aber es giebt hier noch ſehr viele andere, welche man nur durch ein wiederholtes und fleißiges Betrachten der Natur machen kann. So ſiehet man z. B. oft Wolken röthlich gefärbt, obgleich ein ſehr lebhaftes gelbes Licht in ſie fällt; und ſo erblickt man ſie wiederum oft von einem ſehr verſchiedentlichen Roth gemalt, ob ſie gleich von einem und demſelben Lichte beleuchtet werden. Dieſe Wirkungen ſind beſonders gegen den Abend des Tages,

und bei der Annäherung oder dem Ende eines Sturms bemerkbar. Der Charakter der Wolken beſtehet, was Form und Farbe anlangt, darin, daß ſie leicht und luftig ſind; und ob ihre Bildungen gleich unendlich von einander abweichen, ſo iſt es doch ſehr nützlich, ſie in der Natur zu ſtudiren. Der Artiſt, der ſie dünn und leicht darſtellen will, muß ſie ſo behandeln, daß es das Anſehen habe, als wenn ſie mit dem Grunde ſanft verflöſſen, und daß es, beſonders an ihren Endflächen, ſcheine, als wenn ſie durchſichtig wären. Sollen ſie aber im Gegentheil als dicht dargeſtellt werden, ſo muß der Künſtler allen Gegenſchein ſo mildern und mäßigen, daß ſie Rundung erhalten, und immer noch mit einer empfindbaren Leichtigkeit gleichſam fortzuſchweben ſcheinen. Ob man gleich immer in der Natur mehrere kleine von einander abgeſonderte Wolken wahrnimmt, ſo darf in der Kunſt dieſe Anordnung doch auf keine Weiſe befolgt werden; denn hier würde die Nachahmung der Natur eine ſehr ſchlechte Wirkung haben. Wenn daher der Artiſt kleine Wolken an ſeinem Himmel anbringt, ſo muß er ſie gruppiren, und ſie nur Maſſen bilden laſſen. Licht macht den Charakter des Himmels aus, und da von ihm daſſelbe ausbricht, ſo muß an Helle ihm alles nachſtehen, was ſich auf der Erdfläche befindet. Es giebt indeſſen auf dieſer einige Gegenſtände, welche ſich dieſer Helle nähern, und dieſe ſind die Wäſſer und die geglätteten und geſchliffenen Körper, die, indem ſie die Lichtſtrahlen von ſich werfen, einen ſehr hohen Grad von Helle annehmen können. Aber nicht alle Regionen des Himmels dürfen in einem gleichen Maße erhellt ſeyn, nur

auf eine einzige Gegend muß ſich hier das höchſte Licht einſchränken; dieſes Licht kann übrigens der Künſtler dadurch heben, daß er es gegen einen Gegenſtand der Erdfläche ausbrechen läßt, welcher eine dunklere Farbe beſitzt. Dieſes Hauptlicht kann aber auch noch durch eine gewiſſe Anordnung der Wolken, ferner durch ein untergeordnetes, oder in ein ſanftes Wolkendunkel gehülltes Licht beſonders bemerkbar gemacht werden. Und hiervon findet man ſchöne Beiſpiele in den Werken der flamländiſchen Künſtler, welche ſich auch überhaupt, was die Landſchaftsmalerei betrifft, vorzüglich ausgezeichnet haben. Die Ferne einer Gegend iſt dunkel, wenn der Himmel dunkler iſt, heller hingegen, wenn dieſer heller iſt. Nicht ſelten ſehen wir in ihr Lichter und Formen ſich mit dem Himmel vermiſchen und mit ihm gleichſam zuſammenfließen. Die Ferne zeigt uns auch, daß die Wolken ſich in einer tiefern Region als die Gipfel der hohen Gebirge befinden, und wir ſehen hier dieſe ſich über jene emporheben. Die mit Schnee bedeckten Gebirge bringen in der Ferne eine maleriſche Wirkung hervor, die aber der Künſtler nur dann in ſeinen Werken wird nachahmen können, wenn er hier die Natur ſelbſt beobachtet hat. Gewöhnlich iſt die Ferne blau, wegen der Luft, die ſich zwiſchen ihr und dem, der in ſie hinblickt, befindet; je größer aber die Ferne iſt, je ſanfter wird dieſe Farbe. Will der Künſtler das Niederſinken oder das Abnehmen eines Gebirges nachahmen, ſo muß er in den mannichfaltigen Wendungen und Krümmungen des Gebirgsrückens, denen er beſonders durch eine ſchöne Behandlung des Gegenſcheins Wahrheit geben kann, eine ſanfte und

unmerkbare Verbindung beobachten. Er muß aber hier auch zu verhüten ſuchen, daß kein Theil ſeines Gebirges ſich über dem Grunde mit Härte abzuſchneiden ſcheine. Die Luft, die ſich am Fuße eines Gebirges befindet, und die weit mehr mit den Erddünſten, als die der Regionen über ihr, geſchwängert iſt, zeigt ſich für die Aufnahme des Lichtes weit empfänglicher, als der Gebirgsgipfel. Hat indeſſen das Licht eine tiefe Stellung, ſo wird der Gipfel beſonders beleuchtet und beſonders in Helle geſetzt. Der Raſen zeigt uns ein mannichfaltiges Grün, weil er aus verſchiedenen Gattungen von Gewächſen beſteht, und weil dieſe Gewächſe immer mehr oder weniger friſch, immer mehr oder weniger dem Verblühen und dem Untergange nahe ſind. Der Künſtler darf daher auch mehrere Arten des Grüns auf einem und demſelben Boden anbringen, und wir ſehen auch, daß die Koloriſten dieſes nie vernachläſſiget haben, am allerwenigſten aber Rubens. Die Felſen ſind in Anſehung der Form, der Härte und der Farbe ſehr verſchieden. Bald bilden ſie nur eine einzige Maſſe, bald ſind ſie durch parallele Schichten getheilt, bald wieder aus ungeheuern Kegeln und Blöcken zuſammengeſetzt, welche einen jählingen Einſturz drohen. Einige zeigen ſich wie Ruinen eingeſtürzter Gebäude, andere laſſen uns wieder bogenförmige Kreiſe ſehen, die den Wellen des Meers gleichen. Immer bemerken wir aber an ihnen Ritze, Spalten und Schlünde. Sie ſind übrigens bald nackt, bald wiederum mit Moos oder Gewächſen bedeckt. Ueberhaupt können die Felſen dem Künſtler zu mannichfaltigen Abänderungen in Rückſicht der Formen und Farben Gelegenheit geben.

Einen ganz beſonderen Reiz erhalten ſie, wenn aus ihnen Quellen hervordringen, und ihnen als ſtürzende Kaskaden gleichſam Leben und Bewegung ertheilen. Terrain nennet man in der Malerei einen Theil Landes, der von einem andern abgeſondert iſt, und auf welchem ſich weder ſehr hohe Bäume, noch auch ſehr hervorragende Berge befinden. Die Terrains ſind durch ihre Fernen, durch ihr Helldunkel, durch ihre eigenthümlichen Farben, und durch ihre mannichfaltigen Verbindungen mehr als jeder andere Gegenſtand geſchickt, einem landſchaftlichen Gemälde Tiefe zu geben, und die Landſchaft ſich gleichſam ſtufenweiſe verlieren zu laſſen. Terraſſen ſind weniger bewachſene Erhöhungen, welche vom Erdreich gebildet werden. Man bedienet ſich ihrer gemeiniglich nur in dem Vordergrunde eines Gemäldes. Sie müſſen geräumig, frei, mit einigen Pflanzen geſchmückt, oder auch mit Kieſeln oder andern Steinen bedeckt ſeyn. Auch kann ſie der Artiſt durch Trümmer, die er bei ihnen anbringt, verſchönern.

Die Gebäude, mit welchen man Landſchaften ſtaffirt, beſtehen entweder in Hütten und Wohnungen des Landmanns, oder in ſolchen Gebäuden, an welchen ein regelmäßiger und edler Styl beobachtet iſt. Dieſe letztern können, nach Verſchiedenheit der Umſtände, im griechiſchen oder im gothiſchen Geſchmacke erbauet ſeyn, und uns entweder Neuheit oder Ruinen und Trümmer ſehen laſſen. Die in Trümmern liegenden oder im gothiſchen Geſchmacke angelegten Gebäude erregen jene Gedanken an das Alterthum und an die Vergangenheit, welche für melancholiſche Gemüther ſo ſehr viel Reiz haben. Denn der Menſch von dieſer Gemüthsart ver-

gleicht ſehr gerne die immer blühende und ſich verjüngende Natur mit jenen Denkmälern der menſchlichen Hand, die, ohnerachtet ihres Dauerhaften, veralten, und endlich nichts als Ruinen und Trümmer zeigen. Wenn aber dieſe in einem edlen Style angelegten Gebäude zu melancholiſchen oder auch zu erhabenen Empfindungen ſtimmen, ſo erweckt der Anblick der ländlichen Hütten die angenehme Idee des ruhigen und ſchuldloſen Lebens des Landvolks. Sie kann der Künſtler ſehr geſchmackvoll mit jenen mannichfaltigen Geſchirren darſtellen, welche die Landleute gewöhnlich vor ihren Wohnungen laſſen, und er kann hier Leitern, Kübel, Bottiche, Fäſſer, Tröge, Wägen oder auch den Pflug anbringen. Immer werden aber dieſe Hütten um ſo viel mehr ein maleriſches Anſehen haben, je mehr er ihnen den Charakter des Alters giebt. So wie in der Natur eine waſſerreiche Landſchaft unſerm Auge eine weit angenehmere Augenweide, als eine ſolche Gegend gewährt, in welcher wir dieſes Element vermiſſen, eben ſo iſt es auch in der Kunſt mit den Landſchaften, die uns der Pinſel des Artiſten zaubert. Sie enthalten für unſern Geſichtsſinn einen beſondern Reiz, wenn wir in ihnen Waſſer angebracht ſehen, es mag übrigens dieſes nun aus Felſenritzen hervorkommen, oder in die Vertiefungen ausgewaſchener Steine hinabſtürzen und ſich da als Schaum zeigen, oder, in beſchilfte Ufer eingeſchloſſen, unter dem Obdache dickbelaubter Bäume langſam hinfließen; es mag von großen Felſenkegeln und Steinklötzen beſchattet werden, oder ſanft über die Kieſel des Bettes hingleiten und durch einen blumigen Raſen ſich maleriſch hinſchlängeln.

Aber der Artist, der in seine Landschaft Wasser bringen will, muß hauptsächlich den Gegenschein studiret haben, den dasselbe in der wirklichen Natur bildet. Denn nur durch eine richtige und schöne Behandlung dieses Gegenscheins wird sein Wasser das Ansehn und die Gestalt des Wirklichen haben können. Wenn der Künstler sich hier nicht genau an die Natur hält, und wenn ihm hier das, was man Wahrheit nennt, mangelt, so wird sein Werk, so schön es auch immer in Ansehung seiner übrigen Theile seyn möchte, nur unvollkommen wirken, und das Vergnügen des Betrachters wird durch diesen Fehler beträchtlich vermindert werden. Sind Wasser stürmisch und unruhig, so erhalten die Wellen der beunruhigten Oberfläche Lichter und Schatten, welche sich mit dem Gegenscheine der Gegenstände mischen, und die Formen und Farben desselben umändern.

Nie genug kann der Künstler diejenigen Gegenstände studiren, die sich auf den ersten Flächen seines Gemäldes befinden sollen. Sie sind es, die das Auge des Betrachtenden besonders auf sich ziehen, die in Rücksicht des Charakters der Wahrheit den ersten Eindruck machen, und die endlich das meiste zu der Meinung beitragen, die man nach beendigter Betrachtung von dem Werthe eines Stückes hat. Die Gewächse und Pflanzen, die der Artist in dem Vordergrunde seiner Komposition anbringt, müssen schön gewählt seyn und sich besonders durch Größe in ihren Formen auszeichnen. Es ist daher sehr nützlich, wenn er sich von ihnen Studien zeichnet, oder noch lieber malt. Wenn sie das Gepräge, wenn sie den Charakter der Wahrheit in einem hohen Grade an sich tragen, so wird durch sie

der Betrachter zu allen übrigen Theilen des Stückes Vertrauen haben, wenn auch übrigens dieſe Theile nicht mit einem gleichen Fleiße nach der Natur bearbeitet ſeyn ſollten. Und hier ſehen wir, wie es in den ſchönen Künſten oft der Fall iſt, hier ſehen wir die Wahrheit eine Quelle der Unwahrheit werden, und ſelbſt zu einer Begehung derſelben verleiten.

Der Künſtler kann endlich auch in dem Vordergrunde ſeiner landſchaftlichen Darſtellung Sturzel von Bäumen, oder auch Aeſte, welche der Sturm abgebrochen hat, und welche zum Theil noch mit Blättern verſehen ſind, anbringen; er kann auch hier ungeſtaltete und krumm gewachſene Bäume, deren Stämme bald den Boden zu verlaſſen, bald wiederum auf demſelben zu ruhen ſcheinen; ferner mit Gras und Moos bewachſene Steine, herabgeſtürzte Felſenſtücke u. ſ. w. darſtellen. Zu den mannichfaltigen Gegenſtänden, welche den Vordergrund auszeichnen können, ſind auch die Menſchen- und Thierfiguren zu rechnen. Dieſe Figuren können aber, wenn ſie ſchlecht behandelt ſind, weit eher zu einer Herabwürdigung des Gemäldes, als zu einer Verſchönerung deſſelben beitragen. Sie bringen auch, da ſie nur etwas Außerweſentliches ſind, eine üble Wirkung hervor, wenn ſie mehr Fleiß als die übrigen Gegenſtände des Stücks verrathen, und mehr als jene geſucht zu ſeyn ſcheinen. Der Artiſt muß ſie daher ſo bearbeiten, daß ſie die Aufmerkſamkeit des Betrachtenden zwar unterhalten, aber ſie nicht ganz und allein auf ſich ziehen. In einer landſchaftlichen Darſtellung muß Geiſt liegen, und aus eben dieſem Grunde müſſen auch die Figuren derſelben Geiſt beſitzen. Man kennt

übrigens mehrere schöne Landschaften, deren Ganzes dadurch verliert, daß man in ihnen Figuren von andern Künstlern erblickt, welche zu schön behandelt, und nicht zu den übrigen Parthieen gehalten sind. Endlich muß sich auch der Artist hüten, daß, wenn er in dem Vordergrunde Figuren anbringt, dieselben durch ihre Größe oder durch ihre Höhe nicht die übrigen Gegenstände verkleinern. Zu den größten Schönheiten, welche eine Landschaft heben können, gehören die Bäume, und was Des-Piles hierüber sagt, ist so nützlich und vortrefflich, daß wir keinen Anstand nehmen, dasselbe hier Wort für Wort anzuführen.

„Wenn das Mannichfaltige, sagt Des-Piles, uns auch in allen Gegenständen einer Landschaft gefällt: so gefällt es uns doch besonders, wenn wir es an den Bäumen beobachten. Dieses Mannichfaltige kündiget sich aber bei ihnen durch die Verschiedenheiten ihrer Gattungen und Formen an. Es bedarf von Seiten des Künstlers eines besondern Studiums und einer besondern Aufmerksamkeit, wenn er uns in seinen Stücken diese Verschiedenheiten der Gattungen wirklich unterscheiden lassen will. Denn eigentlich müssen wir in einem Landschaftsgemälde sogleich und auf den ersten Blick sehen können, was eine Eiche, eine Esche, eine Tanne, eine Pappel, eine Weide, eine Fichte seyn soll, und wir müssen durch die Farben und Tuschen in Stand gesetzt werden, bestimmen zu können, zu welcher Gattung wohl dieser und jener Baum gehöre. Dieses Studium ist indessen zu weitläuftig, als daß man alles, was in dem Gebiete desselben liegt, von dem Artisten sollte verlangen können; auch haben es nur wenige

Maler mit derjenigen Genauigkeit getrieben, welche die Kunſt eigentlich verlangt. Uebrigens werden diejenigen, die ſich in dieſem Punkte mehr der Vollkommenheit nähern, in ihre Werke eine vorzügliche Schönheit bringen, und ſich vor andern Landſchaftsmalern beſonders auszeichnen. Sind aber die Bäume den Gattungen nach, zu welchen ſie gehören, verſchieden, ſo ſind ſie es auch im Allgemeinen und an ſich ſelbſt betrachtet. Und dieſe allgemeinen Verſchiedenheiten beſtehen in den Abweichungen, die ſich die ſpielende Natur in Anſehung ihrer Zweige erlaubt, indem wir die einen bald dick und dicht belaubt, die andern bald dürr und kahl, die einen bald grünlich, die andern wiederum bald geblich gefärbt ſehen. Wollte alſo ein Artiſt, in Anſehung der Bäume, Vollkommenheit in ſeine Landſchaften legen, ſo würde er bei ihrer Darſtellung dieſe zwiefachen Verſchiedenheiten, durch die ſie ſich von einander unterſcheiden, beobachten müſſen. Aber wenn der Künſtler auch nur mittelmäßig jene Verſchiedenheiten auszudrücken vermag, welche die Gattungen der Bäume betreffen: ſo ſuche er nur in die Formen und Farben der Bäume, die er darſtellet, Verſchiedenheit zu bringen. Denn hier würde das Auge bei dem Anblicke einer und derſelben Behandlung, einer und derſelben Tuſche eben das Unangenehme empfinden, welches das Ohr bei dem Monotoniſchen einer Rede empfindet. Und dieſe Verſchiedenheiten in den Formen ſind ſo groß und ſo auffallend, daß der Künſtler nicht zu entſchuldigen wäre, der Gelegenheit fände, ſie darzuſtellen, und ſie nicht auch wirklich darſtellte, beſonders wenn er noch fühlte, daß er die Aufmerkſamkeit des Betrachters rege zu machen

hätte. Denn unter allen Bäumen, mit denen die Natur den Erdboden ſchmückt, läſſet ſie uns im Allgemeinen bald junge, bald bejahrte, bald dickbelaubte, bald ſich weit ausbreitende, bald ſpitzig zugehende ſehen, bald zeigt ſie uns wieder unter dieſen durchſichtige, ſolche, deren Stämme gegen die Erde ſinken, ſolche, die ſich bogenförmig aufrichten, oder ſich auch bogenförmig gegen die Erde neigen. Mit einem Worte, es findet in der Natur in Anſehung der Formen der Bäume im Allgemeinen eine Unendlichkeit Statt, welche man eher empfinden als beſchreiben kann. So wird man z. B. bemerken, daß der Charakter der jungen Bäume darin beſteht, daß ſie lange Zweige haben, welche übrigens bald ſtärker, bald ſchwächer ſind. Die Anzahl dieſer Zweige iſt bei ihnen allemal gering; aber immer ſind dieſe Zweige dick belaubt, dabei zeräſteln ſie ſich noch ſehr ſchön, und tragen ſehr lebhafte und wohlgebildete Blätter. Die alten Bäume hingegen haben kurze und dicke Zweige, und dieſe zwar in ſehr großer Menge. Das Aſtwerk an ihnen iſt ſtumpf, und die Blätter ſind ungleich und von einer minder ſchönen Form. Und ſo iſt es auch mit dem übrigen, das man, wenn man nur einigermaßen beobachten kann, und nur einigermaßen Genie beſitzt, ſehr bald kennen lernen will. Aber es iſt noch nicht genug, wenn der Maler an ſeinen Bäumen dieſe Verſchiedenheiten in den Formen, von denen ich jetzt geſprochen habe, ausdrückt, er muß auch hier alle Zweige ſo zu vertheilen ſuchen, daß ſie mit dem Aſtwerke eine ſchöne und natürliche Verbindung bilden, daß ſich hier alles gegenſeitig zu unterſtützen und zu heben ſcheine, und daß der Baum ein wahres und

minder gezwungenes Anſehen erhalte. Wie aber auch der Artiſt die Zweige ſeiner Bäume immer vertheilen möge: ſo hat er doch bei ihrer Darſtellung auch noch hauptſächlich darauf zu ſehen, daß ihre Tuſche lebhaft und leicht ſey; denn dieſes wird ihnen erſt das Leben und den Geiſt einhauchen, den ihr Charakter verlangt. Endlich zeigen die Bäume auch noch Verſchiedenheiten in Anſehung ihrer Rinden. Dieſe ſind gewöhnlicher Weiſe grau. Dieſes Grau aber, das in einer dickern Luft und in tiefen und moraſtigen Gegenden ſchwärzlich wird, wird im Gegentheil in einer weniger dicken Luft heller und lichter. Sehr oft geſchieht es auch, daß, wenn der Boden trocken und dürre iſt, die Rinden der Bäume ſich mit Mooſe bekleiden, welches an ihnen nur ſehr leicht und locker befeſtiget iſt, und durch welches ſie gelblich ausſehen. Will der Artiſt übrigens die Rinden ſeiner Bäume beſonders bemerkbar machen, ſo darf er ſie nur auf einem dunklen Grunde licht, und auf einem lichten Grunde dunkel halten. Eine beſondere Aufmerkſamkeit verdienen aber die Baumrinden in Anſehung ihrer verſchiedenen Arten. Diejenigen, die ſie genauer betrachten werden, dieſe werden finden, daß ſich im Allgemeinen die Rinden der harten Hölzer durch Spalten unterſcheiden, die ſie durch die Länge der Zeit erhalten, und die immer tiefer und ſichtbarer werden, je mehr ſich die Jahre der Vegetation jener Bäume häufen. Das Uebrige an ihnen iſt zufällig, es ſchreibt ſich gemeiniglich von der Feuchtigkeit oder Trockenheit des Bodens her, und beſteht größtentheils in weißen und unebenen Stellen. Mehr Stoff zu Beobachtungen geben die Rinden der leichten Hölzer dem

Maler, der ihre Verschiedenheiten näher zu kennen sucht, und der bei seinem Studium der Natur auch diesen Gegenstand nicht übergeht.“

Man kann das Studium der Landschaftsmalerei in einer doppelten Hinsicht betrachten, erstlich in Beziehung auf diejenigen, die noch nicht in dieser Gattung gearbeitet haben, und zweitens in Beziehung auf diejenigen, welche in Ansehung derselben schon eine große Geschicklichkeit besitzen. Den Anfängern verursacht das Zeichnen und Malen der Bäume die größten Schwierigkeiten. Man kann ihnen die praktische Fertigkeit, die ihnen hier fehlt, zwar durch keine Mittheilung verschaffen, indessen kann man diesen jungen Künstlern hier doch dadurch nützlich werden, daß man ihnen Veranlassung zu Beobachtungen giebt. Jeder Baum sucht die Luft, die die Erhalterin seines Lebens ist. Auch streben sie bei ihrem Wachsthum alle, wenn man die Cypressen und noch einige andere desselben Geschlechts ausnimmt, so sehr sie nur können, sich von einander und von jedem fremden Körper zu entfernen. Dasselbe ist auch bei ihren Zweigen und bei ihren Blättern sichtbar. Die Kunst muß daher auch in der Vertheilung der Zweige, des Astwerks, der Blätter, diese Liebe, diese Neigung zur Freiheit, die sie charakterisirt, ausdrücken. Sie müssen sich hier in der Darstellung gleichsam zu fliehen scheinen, sie müssen sich von einander entfernen und nach verschiedenen Seiten hinrichten. Nichts muß hier eine überlegte und getroffene Anordnung bemerken lassen, und die Abwechselung, die man hier wahrnimmt, muß einem Spiele des Zufalls, des Ohngefährs, einer Laune der Natur gleichen, die uns

ſo oft eigenſinnig zu ſeyn ſcheinet, ob ſie gleich niemals ohne Urſache handelt.

Das Studium der Werke großer Meiſter und der Natur ſelbſt wird über dieſes alles den angehenden Künſtler weit beſſer unterrichten, und ihm weit nützlicher als die ausführlichſte Mittheilung werden. „Von den Werken, welche man dem jungen Künſtler zu ſeinem Studium empfehlen könnte, würde ich nun den Holzſchnitten des Titian, wo die Bäume ſo vorzüglich ſchön gebildet ſind, und denen, die Cornelius Cort, und Auguſtin Carraccio gearbeitet haben, den Vorzug ertheilen. Hat der junge Artiſt ſich an dieſen geübt, ſo muß er mit dem größeſten Fleiße den Pinſel dieſer großen Meiſter nachzuahmen ſuchen, und mit dieſen Nachahmungen ein öfteres und aufmerkſames Betrachten des Perſpektiviſchen in den Zweigen und Blättern verbinden und immer beobachten, wie ſich hier dieſe von unten, von oben, von vorne, von der Seite, wie ſie ſich in allen den verſchiedenen Anſichten zeigen, in welchen ſich ihre Natur, und ohne je etwas von ihrem Charakteriſtiſchen zu verlieren, immer zeigt.“ Er kopire alſo anfänglich die Stiche des Titian und der Carraccio's, und ſelbſt die Zeichnungen derſelben, wenn er ſich dieſe ſollte verſchaffen können; aber er ſuche auch endlich die Tuſche dieſer Künſtler nachzuahmen. Hat er aber nicht Gelegenheit, die Originalgemälde dieſer Meiſter zu ſtudiren: ſo muß er ſich zu ſeinem Studium wenigſtens die Stücke ſolcher Artiſten wählen, die in dieſer Gattung der Malerei mit Glück gearbeitet haben. Von dieſen Vorübungen gehe er zu dem Studium der Natur ſelbſt über, in welcher er nun erſt wird leſen können.

können. Denn, wenn es bei der Darstellung einer Landschaft ohnmöglich ist, die Natur mit derjenigen Treue zu kopiren, mit der man sie bei einem Kopfe kopiren kann, so ist es nothwendig, daß man anfänglich durch die Beispiele großer Meister zu lernen suche, wie man sie hier sehen, wie man hier in ihr wählen, wie man sie hier auffassen, und wie man von ihr, ohngeachtet der Ohnmöglichkeit, hier treu darzustellen, dennoch eine täuschende Nachahmung geben könne. Die Künstler, welche schon mit einiger Fertigkeit Landschaften zeichnen und malen können, müssen sich die zu dieser Gattung der Malerei erforderlichen Materialien sammeln, und ihre Portefeuille's mit Entwürfen und Studien von der Natur anfüllen. Diese Studien, deren sie sich sehr oft bei ihren Arbeiten werden bedienen können, werden ihren Werken Wahrheit geben, und ihnen einen Werth verschaffen, den ihnen keiner von denjenigen Künstlern je wird streitig machen können, welche sich mit dem Praktischen der Kunst beschäftigen, ohne sich in Ansehung des Theoretischen derselben unterrichtet zu haben. „Und aus diesem Grunde würde ich wünschen, daß der Maler die verschiedenen Wirkungen, die man an den Bäumen im Allgemeinen bemerkt, nach der Natur kopirte, und daß er dasselbe wiederum in Ansehung ihrer verschiedenen Gattungen insbesondere, wie z. B. in Ansehung ihrer Stämme, ihrer Blätter und ihrer Farben thäte. Ich würde ferner wünschen, daß er so in Betreff einiger Pflanzen zu Werke gienge, deren Verschiedenheit so sehr viel Anmuth den Terrassen ertheilt, welche nicht selten in dem Vordergrunde angebracht werden. Auch würde ich wünschen, daß der

Artiſt auf dieſelbe Weiſe die Wirkungen des Himmels nach den verſchiedenen Stunden des Tags, nach den verſchiedenen Jahrszeiten, nach den verſchiedenen Anordnungen der Wolken, ferner, daß er ſie in dem Sanften und Lächelnden der heiteren Witterung, in dem Schaudervollen des Sturms, und in dem fürchterlich Schönen des aufgethürmten und tobenden Gewitters ſtudirte, und endlich auch ſo in Anſehung der Entfernungen, der verſchiedenen Charaktere der Wäſſer und der Hauptgegenſtände handelte, welche in eine Landſchaft kommen.“

Sehr verſchieden ſind die Meiſter bei der Verfertigung ihrer Studien zu Werke gegangen. Einige haben ſich begnügt, die Formen, Wirkungen und Lichter, von denen ſie gerührt worden waren, zu zeichnen. Andere verſahen ſich mit Farbenkäſtchen, und malten ſogleich das, was ſie beobachtet hatten.*) Andere entwarfen wiederum blos nur die Contours der Gegenſtände, und kolorirten dann dieſe gelegentlich mit Waſſerfarben, was aber nicht ganz empfehlungswürdig iſt, da der Künſtler durch die Oelfarben ſich weit mehr der Wahrheit nähern kann. Einige wieder beobachteten blos, und verließen ſich in Anſehung des Beobachteten auf ihr Gedächtniß; ohne Zweifel eine ſehr verwegene oder vielmehr ſehr unzulängliche Methode. Andere haben hier wiederum Paſtel- und Tuſchfarben mit einander verbunden. Manche waren endlich noch ſorgſamer, ſie zeichneten erſtlich im Freien die Contours der Gegenſtände, die ſie zu ihren Studien geſchickt fanden,

*) Vernet pflegte, wenn er konnte, ſeine Studien nach der Natur zu malen.

und kehrten dann wieder zurück, um sie auch nach ihren natürlichen Farben und nach den Wirkungen des verschiedenen Lichts zu malen. Aber wenn der Künstler auch nicht immer diese Uebungen, die freilich etwas umständlich und mit einiger Beschwerde verbunden zu seyn pflegen, vornehmen kann, so kann er doch zum wenigsten immer Papier und eine Bleifeder bei sich führen. Denn immer soll er bereit seyn, dasjenige, was er für seine Kunst außerordentlich oder interessant findet, zu kopiren, um an diesem Kopirten durch Kennzeichen die Farben des Gegenstandes andeuten zu können.*) Wenn er aber von solchen Studien wirklich alle die Vortheile ziehen will, die sie haben können, so muß er sich nie zu sehr auf sein Gedächtniß verlassen, und er muß eilen, das Entworfene, sobald es ihm nur möglich ist, zu koloriren. Endlich soll auch der Landschaftsmaler die Natur in einer jeden Jahrszeit studiren, weil er in den Fall kommen kann, sie in einer jeden darstellen zu müssen.

Des-Piles hat seinen Artikel mit einigen allgemeinen Beobachtungen geendigt, von welchen wir einige nicht übergehen können. „Je näher die Blätter der Bäume dem Boden sind, sagt er, je größer sind sie, und je lebhafter ist ihr Grün, weil sie sich an einer Stelle befinden, wo sie im Ueberflusse den Saft erhalten, der den Baum nährt. Die Blätter der oberen Zweige nehmen zuerst jene röthliche oder gelbliche Farbe an, mit welcher sie der Herbst färbt. Anders ist

*) Dieses Kunstgriffs bediente sich Vernet, wenn er das, was er nach der Natur gezeichnet hatte, nicht sogleich malen konnte.

es bei denjenigen Pflanzen, deren Stengel ſich alljährlich verjüngen, und bei denen die Blätter nach und nach auf einander folgen. Die Natur, welche hier beſchäftiget iſt, zu der Belaubung des Stengels immer wieder einige neue Zweige hervorzubringen, verläßt in dem Grade, in welchem der Stengel ſich vergrößert, die unteren Blätter, die, indem ſie zuerſt gleichſam ihre Beſtimmung erfüllten, nun auch zuerſt wieder untergehen. Dieſes kann man übrigens an einigen Pflanzen mehr, an andern weniger beobachten. Bei allen Blättern iſt die untere Seite hellgrüner als die obere, und nicht ſelten hat ſie faſt ganz etwas ſilberartiges. Dieſen Unterſchied muß der Artiſt ſorgfältig zu beobachten ſuchen, wenn er Bäume malt, deren Blätter von einem heftigen Winde aufwärts gehoben werden. Das lebhafteſte Grün zeigen aber die Blätter, wenn man, indem ſie vom Sonnenlichte beſchienen werden, ſie nach der unteren Seite hin betrachtet.“ Es kann geſchehen, daß in einer Landſchaft nur eine und dieſelbe Farbe herrſcht, wie z. B. im Frühling ein und daſſelbe Grün, wie im Herbſte ein und daſſelbe Gelb, und dieſes giebt freilich einem Gemälde etwas Camayeuartiges; indeſſen kann der Artiſt dieſem Einfärbigen dadurch ſehr gut abhelfen, daß er Waſſer, Häuſer u. ſ. w. in die Kompoſition einmiſcht. „Kein Baum hat eine feſtgeſetzte und beſtimmte Proportion. Ein großer Theil ſeiner Schönheit beruhet auf dem Kontraſt, den ſeine Zweige bilden, auf der ungleichen Vertheilung ſeiner Zeräſtelungen, und endlich auf einer gewiſſen Abwechſelung, die wir Spiel der Natur nennen können. Dieſes Spiel wird derjenige Maler am beſten verſtehen, der

den Titian und die Carraccio's am besten studirt haben wird. Man kann zu dem Vortheile des Erstern sagen, er habe sich hier den ersten Weg gebahnt, weil er mit dem ausgesuchtesten Geschmacke, mit dem prächtigsten Kolorit und mit der treuesten Nachahmung hier der Natur in allen ihren Mannichfaltigkeiten gefolgt ist.“ Des-Piles erwähnt hier nichts von einer Beobachtung, welche Titian über die Natur gemacht hat, und welche für die Harmonie in der Farbengebung nicht unwichtig ist. Sie bestehet darin, daß an den jungen Bäumen der untere Theil des Stammes auf einige Zeit die Farbe der Erde hat, aus der er emporwächset, und diese nur nach und nach mit seiner eigenthümlichen vertauscht, aber immer sie um so viel länger behält, je länger er dem Sonnenlichte bloßgestellet ist. Befinden sich diese Bäume auf einer Terrasse, so ist dieser Theil an ihnen mit der Couleur des Terrassensandes gefärbt; stehen sie hingegen auf einem mit Grün bedeckten Boden, so zeigt sich derselbe Theil grünlich, und es bildet sich da an ihrer Rinde, oder vielmehr ihre Rinde erhält einen Gegenschein von dem Grünen des Bodens. Wenn diese Wirkung auch nicht immer ganz dieselbe ist, so ist sie doch in der Natur oft genug sichtbar, um daß der Artist sie nicht da sollte darstellen dürfen, wo ihre Darstellung auf den Gesichtssinn angenehm wirken könnte, oder wo er sie für nothwendig hielte.

Wir wollen hier nur noch das anführen, was wir über die Landschaftsmalerei in der Idée du peintre parfait lesen. „Da diese Gattung der Malerei, sagt Couchin, fast alle übrigen Gattungen dieser Kunst in

ſich begreift, ſo muß der Künſtler, der ſich ihr widmet, von allen Theilen der Malerei, wenn auch nicht eine ſo ſpecielle wie der Hiſtorienmaler, doch aber immer eine allgemeine Kenntniß beſitzen. Wenn er die beſonderen Gegenſtände, die ſein Gemälde zuſammenſetzen, oder die zu ſeiner Landſchaft gehörig ſind, auch nicht alle beendiget, ſo iſt er doch verbunden, uns an ihnen Geſchmack und Charakter ſehen zu laſſen, und in das Stück immer um ſo viel mehr Geiſt zu legen, je weniger er in daſſelbe Vollendung zu legen vermag. Ich ſchließe von dieſer Fähigkeit keineswegs das Genaue in der Bearbeitung aus. Denn je mehr im Gegentheil der Landſchaftsmaler ſein Werk ſtudiret haben wird, je größer wird auch der Werth deſſelben ſeyn. So viel aber auch immer in einem Landſchaftsgemälde Vollendung liegen möge, ſo wird doch daſſelbe weder die Achtung der Kenner erhalten, noch auch in den Sammlungen derſelben einen Platz finden können, wenn es nicht durch ſprechende Nachbildung der Naturgegenſtände und ihrer Charaktere Werth erhält, wenn in ihm die Lagen der Gegenden nicht gut gewählt ſind, und der Mangel derſelben nicht durch eine ſchöne Behandlung des Helldunkels erſetzt wird, wenn nicht Geiſt aus ſeinen Tuſchen athmet, wenn die Oerter durch Figuren, durch Thiere oder durch andere Gegenſtände, welche ſich gewöhnlich bewegen, kein Leben erhalten, wenn mit dem guten Geſchmacke in der Farbengebung, und mit dem, was in dieſer auf die Sinne wirkt, nicht auch die Wahrheit, nicht auch das Naive der Natur verbunden iſt. Man muß, fährt Couchin fort, wenn man die Landſchaftsmalerei ſtudiret, über alle Formen

und Geſtalten nachdenken, welche in ihr vorkommen. Man muß bei einer jeden Gattung der Bäume Achtung geben, in welch einer Richtung ſich die Zweige befinden, ob ſie einzeln oder Paarweiſe entſtehen, wie die Form ihrer Maſſen oder ihres Buſchigen beſchaffen ſey, und wie ſich endlich dieſes endige. Reiſet ein Landſchaftsmaler, ſo muß er beſonders den maleriſchen Bäumen ſeine Aufmerkſamkeit ſchenken, die er in ſeinem Vaterlande nie, oder nur ſelten zu ſehen bekömmt. So würde zum Beiſpiel ein franzöſiſcher Landſchaftskünſtler außer ſeinem Vaterlande die Fichten und die Cypreſſen, die er in Frankreich nicht antrifft, zu betrachten haben. So würde er, um ihre Farben kennen zu lernen, ſie zu wiederholtenmalen aus verſchiedenen Entfernungen beobachten müſſen. Von ſolchen Dingen muß ſich übrigens ein Landſchaftsmaler Entwürfe machen, und dieſe mit Bemerkungen begleiten, um ſich immer wieder an das Geſehene lebhaft erinnern zu können, und ſich nicht blos auf das Gedächtniß verlaſſen zu dürfen. Sehr bald verliert ſich eine Idee, die wir von Etwas haben, wenn dieſelbe durch nichts bleibend gemacht wird.“

Achtes Kapitel.

Vom Kolorit.

Das Wort Kolorit iſt in der deutſchen Sprache mit dem Worte Farbe nie ſynonymiſch, indem es jederzeit eine beſondere Art der Anwendung der Farbe anzeigt.

Wenn wir von dem Kolorit eines Werkes der Malerei ſprechen, ſo beurtheilen wir daſſelbe nach denjenigen Foderungen, welche der Geſchmack in Rückſicht der Anordnung der Farben an daſſelbe macht. Und, wenn ich mich nicht ſehr täuſche, ſo beziehen wir uns nicht ſowohl auf jene Foderungen, welche Eigenſchaften betreffen, ohne welche ein Gemälde der Natur widerſprechen würde, als vielmehr auf jene, durch welche das höchſte reinſte Schönheitsgefühl, die vollkommenſte Täuſchung, die intereſſanteſte Rührung bewirkt wird.

Man ſagt ſehr wenig von einem Gemälde, wenn man ihm ein wahres oder ein präciſes Kolorit zueignet. Denn wenn auch ſchon dazu Talent und Studium gehört, ſo wird doch kein beſondrer Grad von Genie dazu erfodert. Etwas, aber auch nicht viel mehr ſagt man, wenn man von einem friſchen Kolorit redet, welches die Lebendigkeit, gleichſam das Sprechende der Farben anzeigt, oder von einem kräftigen Kolorit, welches den ſcharfen und impoſanten Ausdruck der Schattirungen der Farben bezeichnet. Schon weit mehr Vollkommenheit drücke ich aus, wenn ich die

Reinheit eines Kolorits abhebe; denn damit deute ich an, der Künstler besitze den Grad des Dichtungsvermögens, welcher dazu gehört, um die Flecken und alles das Fremdartige, welches die Farbengebung der Erscheinungen der Natur oft auf eine so unangenehme Weise unterbricht, zu heben, und vollkommen reine Farbenkombinationen zu bilden. Noch mehr sage ich, wenn ich von einem ädlen Kolorit spreche; dann rühme ich nämlich von einem Maler, entweder daß er diejenigen Farbenscenen der Natur vollkommen darstelle, in welcher Erhabenheit, Größe, Feierlichkeit, Ernst, Kraft herrscht, oder daß er von seinen Darstellungen alles Widrige, Gemeine, Müßige mit der größten Feinheit zu entfernen wisse.

Einen hohen und unentbehrlichen Grad von Vollkommenheit eines Gemäldes drückt man aus, wenn man seinem Kolorit Harmonie zueignet. Es ist eine gemeine Wahrheit, daß die Farben sich in zahllosen Nüancen einander nähern und von einander entfernen, daß zwischen ihnen Freundschaft und Feindschaft herrscht, daß einige sich unter gewissen Umständen, andre unter gar keinen mit einander aussöhnen. Wenn der Maler in vollkommener Uebereinstimmung mit der Natur die Farben seiner Gegenstände so wählet, zusammenordnet, daß sie alle gleichsam bestrebt zu seyn scheinen, ein dem Auge schmeichelndes Ganzes auszumachen, so herrscht in seinem Werke Einheit, Harmonie des Kolorits. Und diese wird um so vollkommener und liebenswürdiger seyn, je mehr sie mit der Hauptrührung zusammenstimmt, welche der Künstler durch sein Werk erzielen will.

Durch andre Prädikate bezeichnet man die Lebendigkeit des Ausdrucks, die Wärme der Einbildungskraft, welche in einem Gemälde herrſcht, den Charakter des Gefühls, welches dadurch bewirkt wird. So ſagt man, ein warmes Kolorit, ein feuriges Kolorit, ein ſchwärmeriſches Kolorit, ein ſanftes Kolorit, ein lachendes Kolorit, ein liebliches Kolorit.

Das Genie des Koloriſten zeigt ſich am allerglänzendſten in dem idealiſchen Theile der bildenden Kunſt, der Allegorie. Hier, wo es aufgefodert iſt, Geſtalten einer gedichteten überirdiſchen Welt würdig und ausdrucksvoll darzuſtellen, muß es die Farbengebung der natürlichen Weſen läutern, erhöhen, idealiſiren, um den Formen einen gewiſſen Charakter von übermenſchlicher Kraft, übermenſchlichen Tugenden oder wahrer Göttlichkeit einzuprägen.

Der Allegorienmaler iſt der Künſtler vom höchſten Range, und als Koloriſt hat er das ſeelenerhebenſte Geſchäft im ganzen Gebiete der Kunſt, ein Geſchäft, welches ſich ſelbſt zu voller Gnüge belohnen würde, wenn nicht die Huldigung aller empfindſamen Seelen der ſichere Tribut des Künſtlers wäre: er nur ſtellt uns in einer bezaubernden Erſcheinung das Bild einer ewigen Jugend dar, und das unſterbliche Leben der Götter athmet uns aus ſeinen Werken entgegen.

Neuntes Kapitel.

Vom Nackenden.

Man ſagt in der Sprache der Kunſt: das Nackte ſtudiren, das Nackte zeichnen, das Nackte angeben, das Nackte ſchön ausdrücken; man ſagt auch, aber in einem ganz andern Sinne: Nacktheiten malen. Nichts ſcheint in unſern bürgerlichen Geſellſchaften dem Gebrauche mehr entgegen, nichts in Hinſicht des Anſtändigen und Schicklichen beleidigender zu ſeyn, als die Nacktheit; und dennoch ſtellen immer die bildenden Künſte uns dieſe dar, ohne unſere Meinung von Schicklichkeit zu verletzen. Nach unſern Sitten erweckt das bloße Wort Nacktheit in uns die Idee des Indezenten, ja ich möchte ſagen, des Obſcönen. In den bildenden Künſten beſitzt hingegen die Nacktheit oft weit mehr Dezenz, als mancher Bekleidete unter uns. Hebe, Flora, Venus, die keuſchen und ſchüchternen Nymphen, die Götter, die Helden, ſelbſt die Engel, Weſen, die der Pinſel und der Meiſel unſerer Artiſten ſo oft darſtellt, welche gleichſam unter uns leben, von denen wir uns in unſern Palläſten, in unſern Gärten, in unſern Tempeln, in unſern Wohnungen umgeben ſehen, zeigen uns die Nacktheit, die, wenn wir ſie nennen hören, nur darum jene Idee von Indezenz in uns zu erwecken ſcheint, weil unſre Sitten ſelbſt der Dezenz ermangeln. Es iſt übrigens ein Glück für die Malerei und für die Bildnerkunſt, daß hier weder die

Feinheiten des bürgerlichen Lebens, die man in gewiſſer Rückſicht als falſch und verwerflich betrachten kann, noch auch die Andächtelei, welche mit der Unwiſſenheit und Barbarei ſo nahe verwandt zu ſeyn pflegt, die Darſtellung der Naturſchönheiten, auf der die Vollkommenheit der Künſte beruht, unterſagt haben. Und dieſes Entgegengeſetzte, das wir hier zum Vortheil der Künſte in dem, was ſie, und was unſre Verfaſſungen angenommen haben, bemerken, dieſes iſt die Urſache, warum die Nacktheit etwas von Indezenz verſchiedenes ſeyn kann, und auch oft wirklich iſt. Ihm zu Folge wird ſelbſt ein wahrhaft tugendhaftes und ſittſames Weib ihren Blick, ohne erröthen zu dürfen, eher auf einen Apoll, auf einen Adon, oder auch ſelbſt auf den unbekleideten Herkules, als auf einen unſerer jungen Sybariten heften können, der durch ſeine Augen, durch ſeine Stellungen, durch ſeine Art ſich zu bekleiden, die Indezenz, die er ſich allenthalben erlaubt, ſo deutlich zu erkennen giebt. Immer liegt der Begehung des Indezenten Abſicht zum Grunde. Die Abſicht, die ſich zu entſchleiern und verſtändlich zu machen ſucht, hat aber eine Menge von Sprachen, die immer um ſo reicher und gebildeter zu ſeyn pflegen, je mehr der in der bürgerlichen Geſellſchaft lebende Menſch nur dem Scheine nach dem Anſtändigen huldigt, und je mehr er ſich in der Stille geneigt fühlt, die Gränzen zu überſchreiten, die ihm dieſes ſetzt. Er ſucht, ſo oft ihn der ſtille Wunſch erfüllt, jene Gränzen einmal zu verlaſſen, zwar nicht die Bande des Anſtändigen ganz aufzulöſen, aber ſich ihnen doch ein wenig zu entziehen, und iſt daher bemüht, ſeine Abſicht zum wenigſten durch

Mittheilung zu verrathen, wenn er ſie nicht durch diejenige Handlung, auf welche ſie eigentlich abzwecken mögte, zu erkennen geben darf. Und dieſe Art der Mittheilung, die im gemeinen Leben bald Blicke, bald Stellungen, bald lächelnde Mienen, bald Kleider, bald auch die Verzierungen und Anordnungen der Wohnzimmer zu Mitteln wählt, dieſe gehet ſelbſt auf die ſchönen Künſte über, wenn ſich dieſe zu entweihen anfangen; und ſie iſt es, durch die in dieſer ſich alsdann die Unanſtändigkeit mit der Nacktheit paart, und durch die hier ſelbſt die bekleidete Natur indezent wird. So iſt es auch in Werken des Geiſtes und in geſellſchaftlichen Unterredungen oft der Fall, daß mittelſt eines zweideutigen Wortes, oder eines verdrehten Ausdrucks oder einer Anſpielung, eine Indezenz, welche ſehr oft den Namen des Feinen und Witzigen erhält, an die Stelle einer nackten Mittheilung tritt, die man allgemein für etwas Ungeſittetes anſähe. Der geringſte Schein von dieſer wird gemisbilliget werden, wenn die kühnſten und in den dünnſten Schleier gehüllten Modifikationen jener nur ein Lächeln, oder, wie dieſes bei vorſichtigen und zurückhaltenden Frauen der Fall iſt, einen gezwungenen Ernſt, eine kleine Verwirrung erregen, die ſie durch die Miene des Anſtändigen, welche ſie gemeiniglich anzunehmen pflegen, ſehr gut zu verrathen wiſſen. Zur Ehre unſerer Künſte kann man indeſſen ſagen, daß in ihnen die Sprache, deren ſich die Abſicht zu der Verletzung des Dezenten bedient, gewiſſe Gränzen beobachte. Als ein Grund kann hier unter andern das Permanente angeführt werden, was die durch die zeichnenden Künſte dargeſtellten Figuren haben, und bei

dem jede indezente Abſicht, ſobald ſie nur ſich zu äußern fortfährt, beſonders auffällt und zu der größten Unverſchämtheit wird. Eben ſo wird auch durch Wiederholung ein zweideutiges Wort, eine zweideutige Redensart, oder eine kühne Anſpielung zur Grobheit, und erregt Ekel und Misfallen. Und hier zeigt ſich uns auch eine von jenen merkwürdigen Verſchiedenheiten, welche in Rückſicht der permanenten Produkte der Künſte und der nur vorübergehenden Erzeugniſſe des bürgerlichen Lebens Statt finden.

Ich verbinde in dieſem Artikel mit dem Worte Nacktheit auch das Wort Nackt, das eigentlich noch öfter als jenes in der Sprache der Kunſt vorzukommen pflegt. Man ſagt: dieſer Artiſt hat nicht genug Kenntniß von dem Nackten; unter dieſer Drapperie bemerkt, empfindet man nicht genug das Nackte. Dieſe Redensarten beziehen ſich auf die Korrektheit der Zeichnung. Ein im Figurenzeichnen nicht ſehr geübter Künſtler ſtellt nur bekleidete Figuren dar; aber ſeine Unwiſſenheit in Anſehung des Nackten ſpricht ſelbſt aus den Drapperieen dieſer Figuren. Denn die Theile, die Proportionen, die mit einander verbundenen Knochen des Körpers geben den Bekleidungen, die dieſen bedecken, erſt die eigentliche Form. Sie ſind es, die die Flächen, die Wirkungen und die Falten der Stoffe beſtimmen, und hier erſetzt der Gliedermann nicht nur nicht die Natur, ſondern er täuſcht auch den Künſtler, und entfernt ihn von dieſer oft noch mehr. Ganz unnachlaßlich iſt das Studium des Nackten, und dieſes, junge Künſtler, merkt ihr euch vorzüglich. Wählet ihr aber zu dieſem Studium den weiblichen Menſchen, ſo

ist es nicht nur mit vielen Schwierigkeiten verbunden, sondern auch noch mit einer besondern Gefahr in Ansehung der Sitten begleitet; und sehr viel Einfluß haben diese auf das Talent. Ich suche hier keine pedantische Strenge zu affektiren, die mir, wenn ich sie an Andern sehe, zuwider, und dem Praktischen eurer Kunst, so wie mehreren für dieselbe nothwendigen Ideen entgegen seyn würde; aber ich berufe mich hier auf eure eigne Erfahrung, und ihr möget in der Stille und gegen einander selbst euch das gestehen, wovon ich hier nicht weiter sprechen will. Wünscht ihr übrigens hier eine moralische Vorsichtsregel zu kennen, so theile ich euch folgende mit: fürchtet entweder für euch, oder setzt euch nie der Gefahr aus, wenn nicht jene reine und edle Liebe für eure Kunst euch ganz entflammet.

Doch um auf das Nackte in Hinsicht der Kunst wieder zurückzukommen: so rathe ich euch, junge Künstler, nie eine Figur zu malen, die ihr vorher nicht erst nackt gezeichnet habt. Diese Foderung, ich weis es, ist groß, aber sie ist eben so unnachläßlich und wesentlich, als es unnachläßlich und wesentlich ist, an einem Gebäude das Zimmerwerk zu kennen, bevor man es zu decken unternimmt. Immer wird das Nackte, wenn ihr es sorgfältig zeichnet und beobachtet, die Massen, die Falten, die Wirkungen eures Helldunkels entscheiden, die ihr im Gegentheil, nur im Dunkeln tappend, suchen werdet. Ein fortgesetztes Zeichnen nach dem Nackten wird euch endlich auch vor dem Fehler schützen, die Formen, Proportionen und Verbindungen der Körpertheile nicht zu wenig bemerkbar zu machen. Immer wird übrigens in euren Werken das Kennerauge finden,

ob ihr dieſe oder jene drappirte Figur vorher nach der Natur gezeichnet hattet, oder nicht.

Was endlich noch die Nacktheit betrifft, ein Wort, das, wie ich ſchon erinnert habe, die Idee des Indezenten und ſogar des Obſcönen erweckt: ſo entſprechet, Künſtler, nie jenen Wünſchen, zu welchen verdorbene Sitten den verirrten Jüngling, den durch Lüſte verdorbenen Greis, oder auch den Günſtling des Glücks veranlaſſen, dem Macht und Reichthum oft ein Recht zu geben ſcheint, keine Gränzen anzuerkennen. Der Gedanke, daß ihr im Gegentheil es nicht wagen könnet, eure Werke mit euern Namen zu bezeichnen, dieſer Gedanke müſſe für euch hinreichend ſeyn, um den dringenden Bitten, die man hier an euch thun könnte, nicht Gehör zu geben, ja ſelbſt den Befehlen, die ihr erhalten könntet, nicht zu gehorchen.

(Artikel von Watelet.)

Zehntes Kapitel.

Von der Grazie.

Wenn die Anmuth aus der gehörigen Uebereinſtimmung der Empfindungen der Seele mit der Handlung des Körpers entſpringt, ſo muß der Maler, um ſie darzuſtellen, durch Beobachtung und Nachdenken die Harmonie der Gemüthsrührungen und Bewegungen des Körpers zu faſſen ſuchen; eine Harmonie, die ſich bisweilen ganz vollkommen zeigt, die aber nur allzuoft auch ſehr ungleich und regellos iſt, ſey es, daß der Ausdruck einigem Zwange unterworfen, oder daß das Gefühl erkünſtelt und nicht allzu aufrichtig ſey.

Das Wort, wovon hier die Rede iſt, iſt eines von denjenigen, welche unter derſelben Bedeutung in alle Künſte und in die Sprache des gemeinen Lebens aufgenommen worden ſind. Es iſt ein Ausdruck der allgemeinen Theorie, und Ausdrücke dieſer Art bilden das Band, welches alle ſchönen Künſte mit einander vereiniget.

Die Anmuth einer gemalten oder ausgehauenen, einer in Verſen oder in Proſa geſchilderten Figur, die Anmuth einer Melodie, alle dieſe verſchiedenen Arten von Anmuth haben eins und daſſelbe Princip.

Ich bitte die Leſer um Verzeihung, wenn ich ihnen hier das Kapitel über die Anmuth wiederum ſo vor die Augen ſtelle, wie es ſich hinter dem Gedichte über die Kunſt zu malen findet; was ich über dieſen Gegen-

ſtand gedacht und geſagt habe, ſchien mir durch die Beobachtungen beſtätiget worden zu ſeyn, die ich zu machen fortfuhr; es wurde von mehrern Schriftſtellern aufgenommen, welche über dieſe Materie ſchrieben, und ich würde darüber weiter nichts ſagen können, als ungefähr dieſelben Sachen mit andern Worten.

Die Anmuth trägt, wie die Schönheit, zur Vollkommenheit bei. Dieſe beiden Eigenſchaften ſtehen in der Reihe unſerer Ideen neben einander; ſie bewirken beide Wohlgefallen; bisweilen vermengt, öfter unterſcheidet man ſie; ſie machen einander den Vorzug ſtreitig, und erhalten ihn nach den Umſtänden.

Die Schönheit verträgt eine wiederholte und überlegte Unterſuchung; man kann um den Preis der Schönheit ſtreiten, wie es die drei Göttinnen thaten, da im Gegentheile die Anmuth augenblicklich verſchwindet, ſobald man den Vorſatz faßt, ſie zu zeigen.

Ich glaube, daß die Schönheit, wie ich bereits geſagt habe, in einer Bildung beſtehe, welche den Bewegungen, die uns eigen ſind, vollkommen entſpricht.

Die Anmuth beſteht in der Uebereinſtimmung dieſer Bewegungen mit denen der Seele.

In der Kindheit und in der Jugend wirkt die Seele frei und unmittelbar auf die Werkzeuge des Ausdrucks.

Die Bewegungen der Seele der Kinder ſind einfach; ihre Glieder gelehrig und gewandt. Aus dieſen Eigenſchaften entſpringt eine Einheit und Freiheit, welche gefällt.

Folglich ſind die Kindheit und die Jugend das Alter der Anmuth. Gewandtheit und Gelehrigkeit der Glieder ſind der Anmuth ſo nothwendig, daß das

reifere Alter ihrer kaum empfänglich, und das Greisenalter ihrer ganz beraubt ist.

Einfachheit und Freiheit der Bewegungen der Seele tragen zur Hervorbringung der Anmuth so viel bei, daß unbestimmte oder allzusehr zusammengesetzte Leidenschaften sie sehr selten erzeugen.

Naivität, unverstellte Wißbegierde, Verlangen zu gefallen, unwillkührliche Freude, Reue, selbst Klagen und Thränen, welche der Verlust eines geliebten Gegenstandes verursacht, sind der Anmuth empfänglich, weil alle diese Bewegungen einfach sind.

Ungewißheit, Zurückhaltung, Gezwungenheit, zusammengesetzte Regungen und heftige Leidenschaften, deren Bewegungen einigermaßen konvulsiviſch sind, sind derselben *nicht empfänglich*.

Dasjenige Geschlecht, welches die meiste Geschmeidigkeit und Empfindsamkeit besitzt, welchem die Begier zu gefallen, nach der unwandelbaren Einrichtung der Natur, unwillkührlich und nothwendig zukömmt, welches die Schönheit am interessantesten darstellt, zeigt auch, wenn es anders der Kunst und Affektation entgeht, die Anmuth von der verführeriſchsten Seite.

Die sehr gebildete Jugend entfernt sich nicht selten von der Anmuth, welche sie sucht, indeß jene, welche sich deshalb wenigern Zwang anthut, sie besitzt, ohne die Absicht gehabt zu haben, sich dieselbe zu erwerben. Dies kommt daher, weil ein gebildeter Geist, und der einmal angenommene Wohlstand die plötzlichen Bewegungen der Seele sowohl als des Körpers, langsamer oder schwächer, und Ueberlegung dieselben zusammengesetzt macht.

Jemehr wir an Stärke und Aufklärung der Vernunft, jemehr wir an Erfahrung gewinnen, um ſo weniger laſſen wir den innern Bewegungen jene Herrſchaft, welche ſie, wenn wir blos der Natur folgten, über die Geſichtszüge, Geberden und Handlungen haben würden.

Im reifern Alter, wo gewöhnlicher Weiſe die Vernunft und Erfahrung ſich vervollkommnen, werden die äußern Werkzeuge weniger gelehrig, weniger gewandt.

Endlich giebt in dem Greiſenalter die kältere Seele ihre Befehle nur langſam, und verſchafft ſich nur mit Mühe Gehorſam.

Nun verſchwindet Ausdruck und Anmuth; diejenige Anmuth, die ich eben geſchildert habe, entlehnt von der vollkommenſten Uebereinſtimmung aller Theile eine unendliche Kraft.

Indeſſen ſtehen die einfachen Bewegungen der Seele mit der Vollkommenheit eines wohlgebildeten Körpers vielleicht nicht in demjenigen genauen Verhältniſſe, welches zwiſchen jener vollkommenen Bildung, und den Handlungen, die ihr eigen ſind, Statt findet.

Hieraus ſieht man, warum die Kindheit, die man als ein Alter betrachten kann, in welchem der Körper unvollkommen iſt, ſich der Anmuth fähig findet, indeß man ſie ihm blos aus Gewohnheit und Uebereinkunft zuſchreibt.

Bei dem, was ich geſagt habe, wird noch das Gleichgewicht der Prinzipien des Lebens vorausgeſetzt, welches die Geſundheit in uns bewirkt. Dieſer Zuſtand, der allen Altern, nach den Verhältniſſen, die ihnen angemeſſen ſind, gemein iſt, begünſtigt die Anmuth und erhöht die Schönheit.

Uebrigens leidet dieſe Uebereinſtimmung der einfachen Bewegungen der Seele mit denen des Körpers unendliche Modifikationen, und bringt ſehr mannichfaltige Wirkungen hervor. Daher kommt ohne Zweifel die Dunkelheit, mit welcher man gemeiniglich von ihr ſpricht, und jenes ich weis nicht was — ein Ausdruck ohne Sinn, den man ſo oft als ſehr bedeutend wiederholt.

Die Anmuth wird mehr oder weniger bemerkt und empfunden, je nachdem die Augen derer, welchen ſie ſich zeigt, ſelbſt mehr oder weniger geſtimmt ſind, ihre Wirkungen wahrzunehmen.

Wer kann daran zweifeln, daß, wenn wir für das Gefühl der Anmuth beſonders empfindſam ſind, eine Harmonie unſrer innern Empfindungen mit der Urſache derſelben entſteht? Wir wollen einige Augenblicke bei dieſem Gegenſtande verweilen.

Ein unbefangener Menſch ſieht ein junges Mädchen auf ſich zukommen, deſſen ſchöner Wuchs ihrem Gange mit jener Leichtigkeit, jener Gewandtheit zu Statten kommt, welche die Charaktere ihres Alters ſind. Dieſes junge Mädchen, das ich mir von einer Regung der Neugierde belebt denke, erhält von dieſem einfachen Eindruck ihrer Seele Reize, welche demjenigen einigermaßen auffallen, der ſie betrachtet.

Dies iſt natürliche Anmuth, unabhängig von irgend einer fremdartigen Modifikation.

Nun wollen wir annehmen, daß dieſer Menſch, weit entfernt, gleichgültig zu ſeyn, das Intereſſe eines Vaters für dieſe junge Schönheit hege, welche er erblickte, und ſich ihr nähere. Wir wollen ferner annehmen, daß die Neugierde, welche die Tritte dieſes jun-

gen Mädchens leitete, ſich in ein weniger unbeſtimmtes Gefühl verwandelt habe, das ihren Gebehrden und ihrem Gange eine entſchiednere Bewegung giebt; um wie vieles wird nun nicht der intereſſanteſte Gegenſtand an Anmuth gewinnen! Die Lebhaftigkeit der Handlung iſt erhöht; einerſeits drückt ſich in der Geſtalt des Mädchens eine zärtliche Beeiferung aus; andrerſeits erſcheint der Vater hundertmal ſcharfſichtiger, und weit empfindſamer für die Anmuth ſeiner Tochter, als es jener dabey unintereſſirte Menſch war.

Wir wollen die Nüancen noch weiter verfolgen! Es ſey kein gleichgültiger Menſch, ſelbſt kein Vater, ſondern ein verliebter junger Mann, der den geliebten Gegenſtand mit Sehnſucht erwartete und kommen ſieht; das junge Mädchen ſey eine zärtliche und naive Geliebte, die denjenigen, den ſie liebt, kaum erblikte, und ihm ſchon entgegen fliegt; der Ort, wo dieſe beyden Liebenden zuſammenkommen, ſey der ſchönſte, den die Natur darbieten kann. Stellen wir uns hier zugleich vor: die Reize der Jugend, die Vollkommenheit der Schönheit, den Glanz einer völligen Geſundheit, die lebhafte und natürliche Bewegung beyder Seelen, welche die einfachſten, harmonirendſten und ungezwungenſten Rührungen empfinden; welche Reize der Anmuth gehen hier in unzählbaren Nüancen hervor; Reize, welche unwillkührlich jeden Zug, die mindeſte Handlung und Gliederbewegung beſeelen!

So bringt von den mannichfaltigen ſich in körperlichen Bewegungen ausdrückenden Leidenſchaften und Gefühlen des Menſchen diejenige, welche von der Natur am meiſten begünſtiget wird, Liebe, einen an-

genehmeren, allgemeinern und augenſcheinlichern Ausdruck hervor, als jede andere; einen Ausdruck, in welchem jene Beziehung der Seele und des Körpers, durch welche die Anmuth entſteht, ſich am innigſten und harmoniſchſten findet.

Auch verbanden die Alten die Venus, Amorn und die Grazien beſtändig mit einander, trennten ſie nie: und der geheimnißvolle Gürtel, welchen Homer beſchreibt, iſt vielleicht nichts anders, als das Sinnbild jenes an Anmuth ſo fruchtbaren Gefühls der Liebe, mit welchem Venus beſtändig beſchäftiget iſt, und von dem ſie den Reiz entlehnte, den ihr die Schönheit allein nie hätte geben können. (Aufſatz von Watelet.)

Die Anmuth

iſt einer der Zweige des Geſchmacks, durch welchen die Kunſt das ſanfteſte und angenehmſte Wohlgefallen der Seele gewinnt. Das Talent, Anmuth zu zeigen, erwirbt man ſich weder durch Wiſſenſchaften, noch durch die größeſte Uebung, noch durch den beſten Unterricht. In einem Gemälde, deſſen Hauptcharakter Anmuth iſt, bezaubert uns Wiſſenſchaft und Studium nicht mehr.

Die Anmuth, welche ein geſchickter Künſtler ausdrückt, iſt ganz Gefühl, ſie begeiſtert, oder richtiger geſagt, ſie reißt alle diejenigen zum Vergnügen hin, welche ihre Augen auf ſein Werk werfen.

Die Anmuth kennt weder Grundſätze noch Herkommen. Jede Nation kann wohl ihre Art von Schönheit haben; aber für alle Länder iſt nur eine Anmuth.

Sie kann weder beſchrieben, noch gemeſſen, noch beſtimmt werden; ſie iſt in allem feiner, flüchtiger und allgemeiner als die Schönheit. Auch ihr Weſen iſt, wie ihre Wirkungen, verſchieden; dieſe beyden vortrefflichen Eigenſchaften gleichen ſich in nichts, als ihren Reizen, die jedoch in der Anmuth immer ſiegender ſind.

Sie gefällt und entzückt, ohne die Beſtimmtheit der Formen, welche die Künſtler angenommen haben, um die Schönheit auszudrücken. Schönheit, ſo bewunderungswürdig ſie auch ſey, reizt nur durch die Anmuth, welche ſie bisweilen begleitet, und die allein ſie vollkommen macht.

Die Anmuth, noch ſchöner als die Schönheit, ſagt Lafontaine, indem er das Gemälde der Göttinn der Liebe entwirft. Und laſſet es uns bekennen, dieſer Dichter war vielleicht in der Kunſt, für den Geiſt zu malen, der einzige unſrer Landsleute, welcher im Beſitze des Geheimniſſes war, die Anmuth zu ſchildern; denn ſie entſtand unter ſeiner Feder wie unter dem Pinſel Albans.

Montesquieu ſagte, daß man ſich Anmuth nicht erwerben könne, und ſetzte hinzu: „Um ſie zu haben, muß man naiv ſeyn; aber wie ſoll man arbeiten, um naiv zu ſeyn?“

Die Naivetät, welche in der Natur Anmuth giebt, kann ſie auch allein in der Kunſt hervorbringen, welche jene nachahmt. Durch die geringſte Bewegung, ihr nachzulaufen, entfernt man ſich von ihr.

Wenn der wahre Charakter der Anmuth wirklich jener iſt, den der berühmte ebenangeführte Schriftſteller in einem Abſchnitte entwirft, den er das ich weis

nicht was überschreibt: *) so muß man fühlen, daß man ihr Wesen nicht ergründen, noch weniger aber sich anmaßen könne, eine Methode, sie zu erlangen, anzugeben.

Wenn man, wie Herr Watelet **) nach Felibien, sagt ***): „daß die Anmuth in der Uebereinstimmung der von der Schönheit hervorgebrachten Bewegungen mit den Bewegungen der Seele bestehe;“ so behauptet man im Grunde, daß die Schönheit zur Anmuth nothwendig sey; eine Behauptung, die nicht immer wahr ist. Zweitens paßt die Uebereinstimmung der Bewegungen des Körpers mit denen der Seele eben so gut auf den richtigen Ausdruck aller Leidenschaften, als auf die Anmuth.

Felibien giebt noch vor, daß die Anmuth eine Bewegung der Seele sey, die man nur aus der Handlung des Körpers beurtheile. Dieser Grundsatz ist weder richtig noch allgemein. Die schlafende Diana des Peter von Cortona, die einzige Figur dieses Malers, an welcher man Anmuth ohne Manier sieht; die sterbende heilige Cecilie von Dominikus, und noch einige andre Stücke beweisen, daß die Kunst, wie die Natur, selbst der Unthätigkeit Anmuth geben könne. †)

---

*) Versuch über den Geschmack.

**) Betrachtungen nach dem Gedicht: Ueber die Kunst zu malen.

***) Erste Unterhaltung über das Leben und die Werke der Maler, in 12. S. 14.

†) Felibien hätte hierauf antworten können, daß in der Kunst selbst die Unthätigkeit als eine Bewegung betrachtet werden müsse, weil sie eine Fortsetzung der Stel-

Anzuzeigen, wo ſich Anmuth finde, iſt die einzige ſichere Manier, ſie zu erklären.

Correggio wird als der Maler der Anmuth (der Grazien) dargeſtellt. Man kann ihm dieſen Rang nicht ſtreitig machen, wenn man ſeine Werke vorzüglich von Seiten der Ausführung betrachtet; denn in der Anmuth der Stellungen iſt er bisweilen ein wenig geſucht.

Dieſen Theil der Anmuth ſcheint uns Albano in dem höchſten Grade zu beſitzen. Er bemühet ſich nie, dieſelben darzuſtellen, und alles athmet ſie in den einfachen und naiven Bewegungen ſeiner Figuren.

Die mediceiſche und die gebückte Venus, der Apollino, der Hermaphrodit, ſind, wie Mengs*) ſehr richtig ſagt, wahre Muſter der Anmuth, die wir in der Antike beſitzen.

Franz Duquesnoy, le Flamand genannt, le Puget in einigen ſeiner Statuen, ſind die neuern Bildner, welche die Anmuth am beſten empfunden haben. Unter unſern franzöſiſchen Malern kannte ſie Sebaſtian Bourdon.

Gefallen, iſt einer der großen Zwecke der Kunſt. Durch nichts wird er mehr erreicht, als durch Anmuth.

---

lung iſt, von welcher man annimmt, daß ſie die Figur in ihrer letzten Bewegung genommen habe. Eine ſchlafende Figur kann Anmuth haben, weil ſie eine anmuthsvolle Stellung behalten kann, welche ſie während des Einſchlafens oder erſt während des Schlafs ſelbſt nahm. Die ſanfte Zuckung der ſterbenden heiligen Cecilie iſt eine Bewegung. Endlich kann auch noch eine todte Figur Anmuth haben, denn die letzte Bewegung, die ſie machte und deren Stellung ſie behielt, konnte anmuthig ſeyn. Anmerk. d. franz. Herausgeb.

*) Oeuvres complettes de Mengs, 2 Vol. pag. 46.

Karl Maratti kannte den Werth derſelben, und hatte die Mittel, ſie hervorzubringen, eifrig geſucht. Er wollte die drei Grazien malen, und ließ ſie auf ſeinem Gemälde die Worte ſprechen: Senza di noi ogni fatica è vana. Ohne uns iſt alle Mühe eitel. Aber kannte er wohl ſelbſt die Anmuth? Ohne Zweifel nicht; denn er arbeitete auf ſie hin.

Sehr wenige Künſtler haben es in der Kunſt ſo weit gebracht, ihren Figuren wahre Anmuth zu geben, und ſie mit dem Verdienſte der Ausführung zu verbinden, welche dazu beiträgt, ſie zu charakteriſiren. Rafael ſelbſt kannte die Schönheit beſſer, als die Anmuth; und, wie Mengs bemerkt, ſein trockner Pinſel verhinderte ihn, ſie ausdrücken zu können; und ich möchte hinzuſetzen, daß das Ernſte ſeiner Formen noch ein Hinderniß war.

Parmeſano ließ ſeine Figuren Grimaſſen machen, um dieſelben Anmuth zeigen zu laſſen. Andreas Sacchi zeichnete ſchön, Anmuth bezeichnete die Züge ſeines Pinſels, und Albano war ſein Lehrer geweſen; allein er ſtellte die Schönheit zu froſtig dar, um nur Anmuth zu zeigen.

Unter uns wollten die Koypels in ihren Figuren Anmuth erkünſteln, aber ſie machten ſie dadurch zu gezierten Närrinnen. Watteau, unſer liebenswürdiger Watteau hat die Anmuth nicht dargeſtellt, er iſt anmuthig (gracieux); denn dieſes franzöſiſche Wort zeigt die angenehme, ſanfte, artige Manier an, aber es drückt nicht das Eigenthümliche der Anmuth aus. So ſagt man in dieſem Sinne, daß Mignard, K. Maratti, Peter von Cortona anmuthige

Maler ſind, weil ihre Gemälde oft angenehme Weiber, Kinder und andere Gegenſtände darſtellen, und daß Joſeph Ribera, Carravaggio, Jouvenet aus der entgegengeſetzten Urſache nie das Anmuthige zeigten.

Um auszudrücken, daß ſich bisweilen in verſchiedenen Theilen der Kunſt Anmuth finde, ſagt man: dieſes Gemälde iſt mit Anmuth gemalt; dieſer Maler bringt viel Anmuth in ſeine Formen; dieſe Zuſammenſetzung iſt voll von Anmuth; dieſe Statue iſt mit Anmuth ausgeführt. Alle Theile der Kunſt ſind endlich der Anmuth empfänglich; aber die Anmuth im eigentlichen Sinne hat ihren Sitz nur in der Wahl der Stellungen und des Charakters der Formen. (von Robin.)

Anmuthig (Gracieux).

Dieſes Adjektiv hat eine weitere Bedeutung, als das Subſtantiv, von welchem es herkommt.

Wenn man ſagt, daß ein Gegenſtand Anmuth habe: ſo giebt dieſe Art ſich auszudrücken wirklich eine beſtimmtere Idee, und erweckt ein determinirteres Gefühl, als wenn man ſagte, daß dieſer Gegenſtand anmuthig ſey. Dieſer letztere Ausdruck iſt oft ſelbſt einer Schattirung von Ironie empfänglich, welche das Wort Anmuth nie annimmt.

Die Anmuth erweckt ein Intereſſe, welches man ſich gleichſam gezwungen fühlt zu ehren, wenn man nicht eine zu noch ſanftern und zärtlichern Gefühlen geſtimmte Seele hat, und es wäre ein trauriges Zeichen für das Gefühl und die Künſte, wenn ſie dieſen Vorzug verlöre.

Man hat mit dem Worte anmuthig in der

Malerei eine Art von Anmuth bezeichnet. Man begreift unter dieſer Gattung alle Werke der Kunſt, welche des Angenehmen empfänglicher ſind, als des Starken. Man iſt ſo gefällig geweſen, ſelbſt Affektation und das Manierirte unſrer Sitte darein aufzunehmen.

Man ſagt von einem Schäferſtück, in welchem nichts einfach und wahr iſt: das iſt ein Werk von der anmuthigen Gattung; man ſagt im Gegentheil von einer Zuſammenſetzung, wo alles übertrieben iſt, ſie ſey von einer ſchrecklichen Gattung.

Dieſe Unterſcheidungen gründen ſich auf unſere neuern Unterſuchungen — und ich glaube, ſie ſind den Künſten ſchädlicher als nützlich: ſie leiten zu falſchen Ideen, die nicht von der Natur hergenommen ſind, wo alles dasjenige, was Bezug auf die Künſte hat, durch Nüancen verbunden zu ſeyn ſcheint, die man nicht klaſſifiziren kann, wie zum Beiſpiel die Farben, welche ſo in einander verſchmolzen ſind, daß man von ihnen keine beſtimmten Eintheilungen machen kann.

Junge Künſtler ſowohl, als das Publikum ſelbſt, welches in Rückſicht der Künſte immer jung bleibet, weil es keines guten Unterrichts genießt, nehmen Ideen, Klaſſifikationen und Gattungen begierig auf, und werden betrogen. Mittelmäßige Talente ſchmiegen ſich an dieſelben an, weil ſie ſich dadurch Brod zu erwerben glauben. Unwiſſende Richter machen daraus die Baſis ihrer Entſcheidungen, und alles dieſes ſchadet dem Fortgange der bildenden Künſte und den weitern Fortſchritten wahrer Künſtler.

Richtige Schicklichkeit (juſte convenance) und Wahrheit — dieſe beiden Begriffe enthalten alles, was gerechter Weiſe ausgezeichnet werden kann. Denn es giebt in der That nur zwei Hauptgattungen in den ſchönen Künſten, das Gute und das Schlechte.

Junge Künſtler, wenn ihr euch durchaus bemüht,

in euren Werken anmuthig zu ſeyn, ſo habt ihr gar ſehr zu befürchten, Sonderlinge zu werden, oder vielmehr in Affektation zu verfallen. Bildet Anmuth in denjenigen Figuren und Gegenſtänden, welche dieſe Vollkommenheit vertragen; aber ſeyd feſt überzeugt, daß, je mehr ihr euch anſtrengt, den Köpfen zum Beiſpiel, die ihr malt, ein anmuthiges Weſen zu geben, ihr euch deſto mehr von der wahren Anmuth entfernt.

In Portraits iſt das, was man ein anmuthiges Air nennt (l'air gracieux), faſt immer Grimaſſe. Es gleicht einer bekannten Erſcheinung im geſellſchaftlichen Leben, nämlich jener zur Fertigkeit gewordenen Gewohnheit einiger Frauenzimmer, welche ſich zu einem Lächeln zwingen, das ſie vor ihrem Spiegel erſt einſtudirt haben, ſich in einer ſanften Sprache üben, ungefähr ſo, wie ſie Lieder lernen, und die, ohne daß es ihre Seele intereſſirt, ſich eine Empfindſamkeit für die Umſtände und den Augenblick zu eigen machen.

Der ſchlechte Portraitmaler glaubt ſeine Köpfe anmuthig zu machen, wenn er die Winkel des Mundes in die Höhe zieht. Er denkt ihnen Empfindungen zu geben, wenn er die Augenwimpern etwas länglich und zuſammengedrückt zeichnet und den Augapfel in die Höhe kehrt. Dieſe lächerlichen Mittel beweiſen hinlänglich, wie er den Sinn des Wortes, anmuthig, verſteht.

Man gebietet den Kindern ein anmuthiges Weſen, eine anmuthige Miene. Man nennt diejenigen traurige und ungeſellige Menſchen, welche ihre Geſichtszüge der Stimmung ihrer Seele überlaſſen. Das iſt ein vielleicht nothwendiges Uebel in der Geſellſchaft; aber es iſt in der Malerei nicht nothwendig; und die Maler ſollten wenigſtens in der Welt, welche ſie ſchaffen, die Typen des offnen Ausdrucks der Gefühle und der Wahrheit der Natur behalten. (Watelet.)

Ende des zweiten Abſchnitts.

Dritter Abſchnitt.

Schule.

(Artikel des Herrn Dalembert aus der alten Encyklopädie.)

In der Sprache des gemeinen Lebens bezeichnet dieſe Benennung einen Ort, wo man über Etwas Unterricht ertheilt; ſo ſagt man: eine Leſeſchule, eine Schreibeſchule, eine Fechtſchule, eine Reitſchule, auch, ein Kind in die Schule ſchicken.

In der Sprache der Kunſt hingegen hat dieſes Wort etwas Emphatiſches, das mit der Vorſtellung von Celebrität verknüpft iſt. Wenn daher ein mittelmäßiger, oder auch ein ſehr geſchickter, aber doch weniger bekannter Maler auch mehrern angehenden Künſtlern Unterricht ertheilt, ſo wird man ſich doch des Worts, Schule, nicht bedienen, weder um ſeine Lehrlinge kollektiv zu bezeichnen, noch auch um die Werkſtätte anzudeuten, in der er ihnen Unterricht giebt.

Aber auch das Talent und die Celebrität eines Meiſters iſt nicht hinreichend, um der Folge ſeiner Lehrlinge auf immer den Namen, Schule, zu geben; es müſſen auch, wenn dieſes wirklich geſchehen ſoll, mehrere ſeiner Zöglinge ſelbſt große Meiſter werden, und das, was man Celebrität nennt, erlangen. Wenn man daher auch bei den Lebzeiten eines großen und berühmten Artiſten das Wort, Schule, in Anſehung ſeiner Zöglinge anwendet, ſo wird doch, ohne jene Bedingung, die

Nachwelt dieſem Meiſter und der Folge ſeiner Lehrlinge dieſes in der Sprache der Kunſt ſo viel ſagende Wort nicht ertheilen. Man ſagt, die Schule des Rafael, und man ſagt dieſes, weil Julius Romano, weil Polydorus de Caravaggio und andere mehr, welche ſeine Schüler geweſen ſind, ſich ſelbſt einen großen Namen verſchafft haben. Man ſagt, die Schule Carracci's, aus welcher ein Domeniquino, ein Guido, ein Alban kam. Man ſagt, die Schule des Vouet, in der wir einen le Süeur, einen le Brun glänzen ſehen; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß aus einem gleichen Grunde die Nachwelt auch eine Schule des Vieri kennen werde.

Bedient man ſich aber des Worts Schule, um kollektive diejenigen Artiſten anzudeuten, welche von einem und demſelben Meiſter Unterricht erhalten, und die Regeln und Grundſätze dieſes angenommen haben: ſo bedient man ſich deſſelben auch, um alle diejenigen Künſtler zu bezeichnen, welche in einer und derſelben Gegend, in einem und demſelben Lande gelebt haben. Und ſo ſehen wir alle Maler Europens durch die Benennungen: florentiniſche Schule, römiſche Schule, venetianiſche Schule, lombardiſche Schule, franzöſiſche Schule, deutſche Schule, flandriſche Schule, holländiſche oder niederländiſche Schule klaſſifizirt.

Wir wollen das Charakteriſtiſche, durch das ſich eine jede dieſer verſchiedenen Schulen auszeichnet, angeben, und unſern Leſern nicht alle berühmte Künſtler, welche ſich in dieſen Schulen bildeten, ſondern hauptſächlich nur diejenigen Meiſter kennen lernen, die ihnen jenes Charakteriſtiſche geben, und die wir alſo als die Begründer derſelben betrachten müſſen.

Uebrigens iſt auch ſchon eine ſehr beträchtliche Anzahl von Artiſten in den Artikeln, Graveurs, Maler und Bildner, namhaft gemacht worden.

Florentiniſche Schule.

Dieſe Schule zeichnet ſich hauptſächlich durch etwas Stolzes, durch etwas Gedrehetes, nicht ſelten Unnatürliches in den Bewegungen der Figuren, durch eine gewiſſe finſtre Strenge, durch einen vielleicht alles Graziöſe ausſchließenden Ausdruck der Kraft, und durch eine große, in gewiſſer Rückſicht faſt gigantiſche Zeichnung aus. Dieſer Zeichnung kann man nicht ohne Grund eine gewiſſe Uebertreibung vorwerfen; aber man kann auch im Gegentheil nicht läugnen, daß eben dieſes Uebertriebene in uns die Idee von einem gewiſſen majeſtätiſchen Ideal erzeuge, das uns über die ſchwächliche und hinfällige Menſchennatur erhebt. Die florentiniſchen Artiſten ſcheinen nie die Abſicht gehabt zu haben, zu gefallen und auf den Geſichtsſinn angenehm zu wirken, wohl aber eine hohe Bewunderung zu erregen.

Bei den Liebhabern der ſchönen Künſte ſteht dieſe Schule, weil ſie gleichſam die Mutter aller übrigen Schulen Italiens iſt, in ſehr großem Anſehen.

Die Künſte, die ſeit der Regierung des Nero immer mehr und mehr ausgeartet waren, ſanken endlich mit dem Koloß des römiſchen Staats, und giengen durch die barbariſchen Völker, die dieſen zerrütteten, ganz unter. Wenn hier Griechenland noch ein trauriges Aſyl für ſie blieb, ſo hatten ſie es mehr dem Mitleid, als dem Geſchmacke der Beherrſcher und der Bewohner des abendländiſchen Reichs zu verdanken; man

ließ ſie hier zwar in keiner gänzlichen Unthätigkeit, aber man nahm ſich ihrer doch auf keine würdige Art an; ſie verſchafften denen, die es nicht für unwürdig hielten, ſich mit ihnen zu beſchäftigen, weder einen nothdürftigen Unterhalt, noch auch einen gewiſſen Beifall, und alles, was man von ihnen erwartete, und was auch wirklich nur einzig und allein ihr Vorwurf zu ſeyn ſchien, war, Gegenſtände der religiöſen Verehrung ohne alle Schönheit, ohne alle Kunſt, ohne alles Studium, ohne alle Kenntniß der Natur darzuſtellen. Dieſe Gemälde, oder wie man ſich damals noch auszudrücken pflegte, dieſe Bilder, in denen die Farben ſehr dick und grob aufgetragen, man kann ſagen, aufgeſchmiert waren, erhielten blos nur noch durch das Gold und die Edelſteine einigen Werth, die ſie ſchmückten, oder vielmehr bedeckten.

Italien, das auf ſeine Artiſten dereinſt ſtolz zu werden beſtimmt war, fand ſich jetzt genöthigt, aus dieſen Gegenden, wo die Künſte ſich ſo unvollkommen zeigten, und wo ſie ſo wenig geſchätzt wurden, Künſtler kommen zu laſſen. Seit dem Jahre 1240 hatte der Rath in Florenz angefangen, von Griechenland dergleichen Handwerksleute in der Malerei nach Florenz zu berufen, deren ganze Geſchicklichkeit darin beſtand, daß ſie grobe und plumpe Umriſſe machten, und das Gezeichnete, wie wir ſchon bemerkt haben, mehr mit Farben beſchmierten, als malten. Eben ſo unvollkommen waren auch ihre moſaiſchen Arbeiten; indeſſen fanden ſie in Italien Bewunderer, die noch weit unwiſſender wie ſie ſelbſt waren.

In dieſem Zuſtande der Kindheit oder des gänzlichen Sinkens befand ſich die Malerei, als im Jahre 1240 zu Florenz ein Cimabue geboren wurde. Schon in der

erſten Periode ſeines Lebens gab er Proben eines lebhaften Geiſtes, und ſeine Eltern, welche von Stande waren, beſtimmten ihn daher für die Wiſſenſchaften, die ſich in einem eben ſo traurigen Zuſtande, wie die Künſte, befanden. Aber Cimabue füllte alle ſeine Hefte mit Entwürfen an, und entzog ſich oft ſeinen wiſſenſchaftlichen Beſchäftigungen, um einige jener griechiſchen Handwerksleute arbeiten zu ſehen, welche damals an der Kapelle der neuen heil. Maria malten.

Endlich wurde Cimabue wirklich ein Schüler dieſer ungebildeten Meiſter; allein bald übertraf er ſie, und bald begann durch ihn in Florenz die Morgenröthe der wiederauflebenden Künſte zu ſchimmern. Dieſer Schimmer war freilich nur noch ſehr ſchwach, aber er war für dieſe Zeiten, wo alles noch in die Nacht einer tiefen Unwiſſenheit gehüllt war, eine ſehr bedeutende Erſcheinung. Sicher würde bei uns jeder mittelmäßige Künſtler erröthen, wenn er Werke lieferte, wie Cimabue für ſein Zeitalter hervorrief; aber vier Jahrhunderte haben die Nachfolger dieſes Artiſten aufgeklärt, der ohne Zweifel ſehr viel Genie beſaß, weil er einer neuen Schöpfung fähig war. Wenn er ſich daher auch nur durch unvollkommene Werke Ruhm erwarb, ſo verdiente er dieſen dennoch vollkommen, und ſeine Gemälde mußten, ohngeachtet ihrer Mängel, dennoch wahre Wunder ſeyn. Da er eine Mutter Gottes für die neue heil. Kapelle beendigt hatte, zog das Volk in die Werkſtätte des Artiſten, nahm mit der größten Achtung das Gemälde in Empfang, und trug es unter Trompetenſchall nach der Kirche, wo es aufgeſtellt werden ſollte. Dieſes iſt der ehrende Beifall, durch den man die werdenden

Künſte zu ehren ſuchen muß, der Beifall, der ihres zarten Keimes wohlthätig pflegt, der ihre fernere Bildung begünſtigt und ſie endlich ihrer Reife wirklich näher bringt. Gleichgültigkeit erſtickt und tödet das Talent in ſeinem Keime; und wenn Cimabue keine Bewunderung gefunden hätte, ſo würde Florenz vielleicht nie einen Michael Angelo gehabt haben.

Cimabue ſtarb im erſten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts; er trieb die Fresko- und Waſſermalerei. Taffi, ſein Zeitgenoſſe, nicht aber Nebenbuhler ſeines Ruhms, beſchäftigte ſich hauptſächlich mit der Moſaik, die er von einigen Griechen, welche in Venedig arbeiteten, gelernt hatte.

Giotto, ein junger Landmann, den Cimabue bei den Schaafen, welche er hütete, einen Stein bezeichnen ſah, wurde der Schüler dieſes bewunderten Artiſten; durch ihn machte die Kunſt größere Fortſchritte. Er wurde von dem Pabſt Bonifacius VIII. nach Rom berufen, wo er die Moſaik, die ſich an dem Portal der Peterskirche befindet, verfertigte; ſie ſtellet Chriſtum auf dem Meere wandelnd vor, und iſt unter dem Namen la nave del Giotto bekannt. Die Zahl der Maler wurde nun in kurzer Zeit zu Florenz ſo beträchtlich, daß ſie um das Jahr 1350 eine Brüderſchaft unter dem Schutze des heil. Lukas errichteten.

Um dieſe Zeit ſtand Paul Ulcello auf, der zuerſt mit Genauigkeit die Perſpektive beobachtete. Gegen den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts lebte Maſſolino, der den Figuren ſchon mehr Größe, den Bekleidungen mehr Schönheit, und den Geſichtern ſchon eine Art von Leben und von Ausdruck gab. Ihn übertraf ſein Schüler

Maſſaccio, der in ſeinen Werken zuerſt das Kraftvolle, Bewegliche und Hervorragende ſehr gut darſtellte, in den Stellungen ſchon eine gewiſſe Leichtigkeit und Anmuth zeigte, und die Verkürzungen beſſer als ſeine Vorgänger ausdrückte. Denn immer ließen die Maler ihre Figuren noch auf den Zehen ruhen, weil ſie noch nicht einen Fuß verkürzt zu zeichnen verſtanden.

Bis itzt trieben die florentiniſchen Maler nur die Moſaik, die Fresko- und Waſſermalerei: die Werke der beiden erſten Gattungen konnten nur da, wo ſie gearbeitet waren, einen Beweis von der Geſchicklichkeit ihrer Schöpfer abgeben; die Werke der letztern ermangelten wiederum jenes Lächelnden und Glänzenden, jenes Friſchen und Lebhaften, waren bei feuchter Witterung der Verderbniß ausgeſetzt, und konnten, wenn ſie verdorben waren, nicht wieder hergeſtellt werden. Aber nun fieng ein Florentiner an, auch in Oel zu malen, und dieſer war Andreas Caſtagna. Wir werden, wenn wir von der flandriſchen Schule ſprechen werden, ſehen, daß dieſe Art Malerei gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts von einem gewiſſen Johann van Eyk, der unter dem Namen Johann von Brügge mehr bekannt iſt, erfunden wurde. Ein ſizilianiſcher Maler, Antonius oder Antonello von Meſſina, hatte zu Neapel ein Gemälde von dieſem van Eyk geſehen, reiſte nach Flandern, bewarb ſich um die Freundſchaft dieſes Künſtlers, und erhielt deſſen Gunſt wirklich in einem ſo hohen Grade, daß ihm dieſer ſein Geheimniß mittheilte. Dieſer Antonello eröffnete es ſeinem Schüler Dominiko wieder, der, um ſich zu bilden, aber leider! zu ſeinem Unglücke nach Florenz kam. Andreas Caſtagna erhielt

durch Gefälligkeiten und Liebkoſungen das Zutrauen des Dominiko, er theilte ſeine Wohnung mit ihm, und brachte es endlich dahin, daß Dominiko ihn die Kunſt mit Oel zu malen lehrte. Sobald Caſtagna das Geheimniß wußte, ſobald fieng er auch an, ſeinen Freund als einen gefährlichen Nebenbuhler zu betrachten, den er zu entfernen hätte, wenn er anders die Werke, die er gern allein zu arbeiten wünſchte, ſich auch wirklich alle wollte übertragen ſehen. Er lauerte ihm daher einſtmals in einer entlegenen Straße auf und bohrte ihn nieder. Der unglückliche Dominiko, der ohnerachtet ſeiner tödlichen Wunde noch ſprechen konnte, ließ ſich in die Wohnung ſeines Mörders, den er nicht erkannt hatte, bringen, wo er in den Armen dieſes Ungeheuers, das er noch für ſeinen Freund hielt, den Geiſt aufgab. Dieſe verruchte That bekannte noch Caſtagna, da er ſich auf dem Sterbebette befand.

Piſanello, ein Schüler des verabſcheuungswürdigen Caſtagna, war Maler, Bildner und Steinſchneider, und zeichnete ſich in einer jeden dieſer drei Gattungen der zeichnenden Künſte aus. Endlich erſchien Ghirlandaio, der anfänglich ein Goldarbeiter geweſen war, nachher aber Maler und Lehrer des großen Michael Angelo wurde, und Andreas Verocchio, der die Malerei und in der Folge die Bildnerkunſt trieb, und den Leonhart da Vinci zum Schüler hatte. Ghirlandaio zeigte in ſeinen Kompoſitionen eine Einſicht, welche bis itzt ganz fremd geweſen war; Verocchio malte hart, aber er verrieth Kenntniß in ſeiner Zeichnung, und wußte ſeinen weiblichen Köpfen Anmuth zu geben. Er erfand die Kunſt, die Geſichter verſtorbener oder

lebender Perſonen in Gyps abzuformen, um den Portraits, die von dieſen gemacht werden ſollten, mehr Aehnlichkeit verſchaffen zu können.

Leonhart da Vinci wurde mit den größten Gaben der Natur im Jahre 1445 geboren. Sein Geſicht und ſeine ganze Körperform war ſchön, und glänzend waren die Talente ſeines Geiſtes. In ihm vereinigte ſich die größte Behendigkeit der Glieder mit einem hohen Grade von körperlicher Kraft. Alle dieſe Gaben, alle dieſe Talente, mit welchen ihn die Natur ſo reichlich ausgeſtattet hatte, wurden nun von ihm noch weit mehr erhöht und veredelt. Ihr Univerſelles brachte in ihm eine gewiſſe Unruhe zuwege, die ihn verhinderte, ſich nur allein auf einige Gegenſtände zu fixiren, und ein gewiſſes inneres Gefühl ſchien ihm gleichſam anzukündigen, daß er fähig ſey, alles zu umfaſſen. Er tanzte mit Anmuth, ſaß ſehr ſchön zu Pferde, ſpielte ſehr gut mehrere muſikaliſche Inſtrumente, und beſaß für die damalige Zeit ziemlich ausgebreitete Kenntniſſe in der Naturgeſchichte, einer Wiſſenſchaft, die ſo wie alle andere noch in ihrem erſten Entſtehen war. Hätte er ſich nur mit den Wiſſenſchaften beſchäftigt, ſo würde er durch ſeine Talente und durch ſeine Gelehrſamkeit geglänzt haben. Crescembri nimmt keinen Anſtand, ihn zu denjenigen zu rechnen, die man als die Wiederherſteller der italieniſchen Dichtkunſt betrachtet.

Da Vinci vernachläſſigte keine einzige jener Künſte, welche mit der Zeichnung in Verbindung ſtehen. Er ſtudirte die Baukunſt, trieb die Skulptur, und machte endlich aus der Malerei ſeine Hauptbeſchäftigung. Seine Fortſchritte in dieſer Kunſt waren ſo ſchnell, daß

Verrocchio, ſein Lehrer, da er ſich hier von ſeinem Schüler übertroffen ſah, den Pinſel mit dem Meiſel vertauſchte und Bildner wurde. Dem Studium der Zeichnungskunſt ließ der junge da Vinci das Studium der mathematiſchen Wiſſenſchaften, des Perſpektives, der Optik vorausgehen. Ueberdies unterrichtete er ſich aber auch noch beſonders in der Anatomie und Mechanik.

Er erhielt von dem Herzog Ludwig Sforza, genannt der Schwarze, einen Beruf nach Mailand, wo ihm die Aufſicht über eine Akademie der Malerei und Baukunſt, welche dieſer Fürſt errichtet hatte, übertragen wurde. Hier war es, wo er ſich als großer Ingenieur zeigte, indem er durch einen Kanal das Waſſer des Addafluſſes in die Stadt leitete, ein Unternehmen, deſſen Ausführung allen Sachkundigen unmöglich geſchienen hatte.

Mit Geiſt und Gefühl ſuchte da Vinci die Leidenſchaften der Seele in ſeinen Gemälden auszudrücken, und wenn er in der Folge in dieſem wichtigen Theile der Kunſt von einem Rafael übertroffen wurde, ſo hatte er zum wenigſten die Ehre, hierin ſeine Vorgänger zu übertreffen, oder vielmehr den Künſtlern einen Pfad zu zeigen, der ihnen bis jetzt noch unbekannt geweſen war. Für ſein Zeitalter war er ein ſehr guter Koloriſt, und man kann ihn in Rückſicht der Farbengebung als den erſten unter den alten florentiniſchen Malern betrachten, ob ſonſt gleich ſeine Fleiſchhaltung im Allgemeinen minder ſchön, und die Haupttinte ſeiner Gemälde violenfarbig iſt. Uebrigens hat kein Maler vor ihm den Figuren ſo viel Anmuth gegeben, als er.

Seine Zeichnung war rein, prächis und nicht ohne

Größe. Er erhob ſich nicht über die Natur, aber er ahmte ſie nicht ohne Wahl nach. War er nicht ganz frei von jenem weniger Natürlichen und Steifen, das bis jetzt gleichſam noch einen charakteriſtiſchen Zug der Kunſt ausmachte, ſo kam es daher, daß man noch nicht jene Wellenlinie kannte, die bald gerade, bald zirkelförmig zu werden ſcheint, und doch weder eine gerade Linie, noch auch eine Zirkellinie wird.

Mit dem größten Fleiße ſuchte da Vinci ſeine Werke zu beendigen; aber nie konnte er ihnen jenes Trockne und Froſtige benehmen, das bei ihm beſonders dadurch noch auffallender wurde, daß er immer diejenigen Contours, die dem Auge gewiſſermaßen hätten verſchwinden ſollen, zu ſtark angab. Indeſſen kann man ihm dieſes Froſtige und Trockne eigentlich nur dann vorwerfen, wenn man ihn mit den guten Malern vergleicht, welche auf ihn gefolgt ſind; denn wirklich hat ſein Pinſel gegen der übrigen Artiſten ſeiner Zeit ſehr viel Weiches und Sanftes. Seine Gemälde haben übrigens noch eine ſehr ſchätzbare Eigenſchaft, eine Eigenſchaft, die nicht ſelten in guten Stücken vermißt wird, und dieſe iſt, daß ſich in ihnen die Figuren ſehr rein zeigen, wenn man ſie aus der Ferne betrachtet.

Man erzählt, daß er auf einer Reiſe von Florenz nach Rom, wohin er den Herzog Julius von Medicis begleitete, um ſeinen Reiſegefährten zu beluſtigen, kleine Figuren verfertiget habe, welche ſich in die Luft erhoben hätten, und dann wieder auf die Erde zurück gekommen wären. Sollte dieſes Spiel des da Vinci vielleicht Aehnlichkeit mit der Erfindung der äroſtatiſchen Maſchinen haben?

Da Vinci hatte übrigens zu viele Verdienſte und war zu groß, als daß er nicht auch ein Gegenſtand der Misgunſt und des Neides hätte werden ſollen. Sein Aufenthalt zu Florenz und Rom wurde ihm durch die Verfolgungen des Michael Angelo ſehr verbittert, der ſich die Miene, als verachte er ihn, zu geben ſuchte, und ihn den beleidigenden Scherzen ſeiner Schüler ausſetzte. Michael Angelo war ohne Zweifel in Hinſicht ſeiner großen und kühnen Gedanken und ſeiner tiefen Kenntniſſe in der Zeichnung weit über da Vinci erhaben; aber er mußte dagegen wieder dieſem in den gefälligen Theilen der Kunſt weichen.

Um dieſen Unannehmlichkeiten, die er in ſeinem Vaterlande erdulden mußte, zu entgehen, folgte er als ein ſiebenzigjähriger Greis dem Rufe Franz des Erſten und gieng nach Frankreich, wo er nicht lange mehr lebte. Er ſtarb 1520 in ſeinem fünf und ſiebenzigſten Lebensjahre in den Armen ſeines wohlthätigen Monarchen.

Wir wollen jetzt das Urtheil, das Rubens über Leonhart da Vinci gefällt hat, mittheilen; denn die Urtheile großer Artiſten ſind in der That als heilſame und weiſe Lehren zu betrachten, weil das, was von ihnen gebilligt wird, ſich immer ſehr belohnend zu zeigen pflegt, wenn man es befolgt. Wir ſprechen übrigens hier nach dem Des-Piles, der das lateiniſche Manuſcript des Rubens beſaß, das wir aber nicht kennen, und das auch ſehr wahrſcheinlich nicht mehr exiſtirt.

„Leonhart da Vinci, ſagt der große Meiſter der flandriſchen Schule, „prüfte vorerſt alles nach den Re„geln einer genauen Theorie, und machte dann von die„ſer die Anwendung auf das Natürliche und Wirkliche,

„das der Gegenſtand ſeiner künſtleriſchen Darſtellung „werden ſollte. Er beobachtete das Anſtändige, und „floh das Gekünſtelte. Er wußte jedem Gegenſtande „den ſchicklichſten und weſentlichſten Charakter zu geben, „und in das Majeſtätiſche ſelbſt etwas Göttliches zu le„gen. Er ſuchte, was den Ausdruck betraf, die Ein„bildungskraft eher zu beflügeln und ſie durch etwas „weſentliches zu erhöhen, als mit Kleinigkeiten anzu„füllen, und war hier bedacht, weder verſchwenderiſch, „noch auch karg zu ſeyn. Er war endlich ſo ſehr be„müht, jede Verwirrung in Anſehung der Gegenſtände „zu vermeiden, daß er dem Betrachter in ſeinen Ge„mälden eher noch etwas zu wünſchen übrig ließ, als „daß er das Auge durch eine ängſtliche Genauigkeit zu „ſättigen ſuchte. Was aber dieſen Künſtler am meiſten „auszeichnet, iſt, wie wir ſchon bemerkt haben, daß „er den Dingen immer den ihnen zukommenden Charakter „gab, durch den ſich dann das eine von dem andern „ſo vortrefflich unterſchied.

„Er hatte auch nicht unterlaſſen, ſich durch ver„ſchiedene Schriften zu unterrichten, und ſich ſelbſt die „in denſelben befindlichen Gewinnplätze herauszuziehen „und zu ſammlen. Er ließ ſich nichts von dem ent„gehen, was ſeinem Sujet in Anſehung des Ausdrucks „günſtig ſeyn konnte, und er wußte durch das Feuer „ſeiner Phantaſie, wie durch das Richtige ſeiner Urtheils„kraft, das Göttliche durch das Menſchliche zu erheben „und ſich in dieſem bis zu dem Heldencharakter aufzu„ſchwingen.

"Das wichtigſte und vorzüglichſte, was wir von "ihm kennen, iſt das berühmte Abendmal, das er zu

"Mailand gemalt hat. Die Jünger nehmen hier die "ihnen zukommenden Plätze ein, und Jeſus den erſten "in der Mitte der Jünger, von denen aber ihm keiner "zu ſehr genähert iſt. Die Stellung des Heilandes iſt "nachdrucksvoll, und ſeine Arme befinden ſich in einer "freien herabgeſenkten und Größe ausdrückenden Lage, "während daß die Jünger, geängſtigt von einer gewiſſen "Unruhe, die übrigens nichts Unedles und Unanſtändi- "ges ſehen läßt, ſich gleichſam hin und wieder zu bewe- "gen ſcheinen. Mit einem Worte, dieſer Artiſt hat "durch ſein tiefes Denken der Vollkommenheit ſich ſo "ſehr genähert, daß es gleichſam ohnmöglich ſcheint, "ſich hierüber auf eine ihm würdige Art auszudrücken, "und noch mehr ihn nachzuahmen."

Man kennt von da Vinci eine Abhandlung über die Malerei, die in italieniſcher Sprache gedruckt, aber auch in die franzöſiſche überſetzt und mit Zeichnungen von Pouſſin bereichert iſt. Er hat noch mehrere Schriften hinterlaſſen, die lang für verloren gehalten wurden, ſich aber, wie Villoiſon verſichert, in der Ambroſianiſchen Bibliothek befinden ſollen.

Römiſche Schule.

Das alte Rom, das an Werken der Kunſt, die es entweder aus dem unvergeßlichen Griechenlande erhalten, oder die die Hand griechiſcher Künſtler in ſeinem Schooße hervorgerufen hatte, ſo reich war, hinterließ noch in ſeinen Trümmern dem neuen Rom, was ſeinen kommenden Artiſten den hohen Ruhm, den ſie erreicht hatten, verſchaffen ſollte. Die Antike iſt es, durch

die ſich dieſe Künſtler gebildet haben. Ihr verdanken ſie die richtige Zeichnung, die erhöhte Schönheit der Formen, den großen Styl, den wahren und richtigen Ausdruck, der bei ihnen nie dem Schönen nachtheilig wird. Durch die Antike haben ſie auch die Grundſätze der Drappirung kennen gelernt, die auch von ihnen befolgt wurden, ob ſie ſonſt ſchon in die Malerei Drapperieen aufgenommen haben, welche breiter und fliegender, als die der Bildner des Alterthums ſind. Dieſe Theile der Kunſt, zu welchen man auch noch eine ſchöne Kompoſition rechnen muß, zeichnen nun die römiſche Schule aus. In ihnen hat dieſe Schule ganz nach dem geſtrebt, was Genie und Majeſtät ankündigt; immer hat ſie ſich aber nur in ſo fern mit dem Kolorit beſchäftigt, in wie fern ſie daſſelbe für nöthig hielt, um zwiſchen der Malerei und der Bildnerkunſt, oder der durch Farben vermannichfaltigten Malerei und der des Helldunkels einen Unterſchied bemerken zu laſſen. "Es iſt nicht zu verwundern, ſagt Felibien, daß die römiſche Schule, da ſie auf alle jene Theile der Kunſt ſo viel Fleiß verwandte, das Kolorit, als den letztern, keiner beſondern Aufmerkſamkeit würdigte. Der menſchliche Geiſt iſt zu beſchränkt, und das Leben iſt zu kurz, um in alle Theile der Malerei eindringen, und alle in einem gleich hohen Grade beſitzen zu können."

Peter Perugino iſt der Stammvater der römiſchen Schule; er wurde Perugino genannt, weil er von Perouſe gebürtig war. Zuerſt ſtudirte er die Kunſt in ſeinem Vaterlande, und hatte hier einen Maler zum Lehrer, der ihm bei einer harten Behandlung nur einen ſehr mittelmäßigen Unterricht ertheilte.

In der Folge gieng er nach Florenz und wurde ein Schüler des Verocchio, bei dem ſich auch Leonhart da Vinci bildete. Er hielt ſich lange in dieſer Stadt auf, gieng aber endlich in ſein Vaterland wieder zurück, und übte da die Kunſt aus. Von Verocchio hatte er gelernt, den Köpfen, und beſonders den weiblichen, Schönheit zu geben; und wenn er auch immer trocken war, ſo war er es doch weniger, als ſein Lehrer. Er ſtand in gutem Anſehen, und man übertrug ihm mehrere wichtige Werke; was ihn aber beſonders unvergeßlich macht, iſt, daß er den unſterblichen Rafael zum Schüler hatte. Er ſtarb 1524 in ſeinem acht und ſiebenzigſten Jahre.

Rafael Sanzio wurde zu Urbino im Jahr 1483 geboren. Sein Vater, ein ſehr mittelmäßiger Maler, ertheilte ihm den erſten Unterricht in ſeiner Kunſt, vertraute ihn aber in der Folge dem des Peter Perugino an; Rafael hatte aber eigentlich die Artiſten des Alterthums, hatte ſeine Vorgänger, ſeine Zeitgenoſſen und die Natur zu Lehrern. Seine Talente, ſein Charakter, ſein Verſtand, ſeine feine Lebensart verſchafften ihm ein ſolches Anſehen und machten ihn ſo beliebt, daß der Kardinal de Saint Bibiane nicht anſtand, ihm ſeine Nichte zur Gemahlin anzubieten. Allein der urbiniſche Maler ſtrebte nach etwas Höherem, er gedachte ſich ſelbſt bis zu der erhabenen Würde eines Fürſten der Kirche aufzuſchwingen. Der Pabſt Leo der Zehnte hatte ihm zu dem Kardinalshute Hoffnung gemacht, und dieſe ausgezeichnete Ehre würde ihm vielleicht auch zu Theil worden ſeyn, wenn er länger gelebt hätte. Er ſtarb 1520 in einem Alter von ſieben und dreißig Jahren; ſein früher Tod war die Folge des unordentlichen Lebens,

in das ihn heftige Liebe für das andere Geſchlecht geſtürzt hatte.

Rafael war nicht gleich der große Künſtler, der er in der Folge wurde. Er hatte ſeine verſchiedenen Perioden, und er mußte gleichſam ſich erſt ſelbſt unterſuchen, ehe er ſeine Gedanken auszudrücken vermochte: man möchte ſelbſt ſagen, daß, ehe er ſo vollkommen die große Kunſt habe ausüben können, von der er uns ſo viel herrliche Beiſpiele hinterlaſſen hat, er erſt ihr Erfinder habe werden müſſen. Anfänglich hatte er die Manier des Perugino, ſeines Lehrers; allein er machte bald zwo Reiſen nach Florenz, um die berühmten und großen Artiſten, die in dieſer Stadt glänzten, zu ſtudiren. Während einer Abweſenheit des Michael Angelo in Rom, wo dieſer eben die Sixtuskapelle malte, gab Bramante, Architekt des Pabſtes und Oheim des Rafael, ſeinem jungen Neffen die Schlüſſel zu der Kapelle, um ihm da die von dem florentiniſchen Künſtler angefangenen Gemälde ſehen zu laſſen: dieſes Schauſpiel klärte den jungen urbiniſchen Maler auf, der nun ſogleich ſeine Manier änderte und ſeinen Figuren mehr Großes als Kühnes gab. Man hat ſelbſt behauptet, daß er die Propheten nnd Sybillen in der Notre Dame nach Michael Angelo gearbeitet habe. Michael Angelo beſchwerte ſich ſehr bitter über die Treuloſigkeit des Bramante, und machte durch eine Wegreiſe die Klagen, die er über Plagiat führte, allgemein ruchtbar. Jetzt ſind nun in Rom beinahe ſchon ſeit dreihundert Jahren die Meiſterſtücke des Michael Angelo und des Rafael den Augen der Welt bloßgeſtellt, und es hat, wie Felibien anmerkt, keinen Sterblichen wieder gegeben,

welcher geſchickt geweſen wäre, ähnliche Plagiate zu begehen.

Es war ein Glück für Rafael, ſagt Mengs, dem wir in dieſem Artikel ganz folgen, daß er in der Periode geboren wurde, die er in Rückſicht der Kunſt ſehr ſinnreich die Periode der Unſchuld nennt. Sein erſtes Beſtreben war, die ſimple, einfache Natur mit der größten Genauigkeit zu kopiren. War ihm noch unbekannt, daß der Nachahmende hier eine gewiſſe Wahl zu treffen habe, ſo ſahe er die Werke eines Leonhart da Vinci, eines Maſſaccio, eines Michael Angelo, und ſein Genie nahm einen neuen Schwung.

Und hier fühlte er, daß die Kunſt etwas mehr als eine ſimple Nachahmung der Natur ſey. Allein noch nicht beſaßen die Werke jener Meiſter, die ihm die Augen öffneten, Vollkommenheiten genug, um ihm das, was die ſchönſte mögliche Wahl beſtimmt, enthüllen zu können, und er befand ſich noch in Ungewißheit, wenn er in Rom die Werke der Alten ſahe. Aber hier erkannte er bald, daß er die großen und wahren Meiſter, die er ſuchte, gefunden habe, und daß ihm nun nichts zu thun übrig ſey, als den glücklichen Trieben ſeines Naturells zu folgen. Ihm genügte es ſelbſt nun nicht einmal, die in Rom ſich befindenden Antiken zu ſtudiren; er unterhielt ſogar mehrere, die für ihn in Griechenland und Italien alles zeichnen mußten, was ſie hier noch von Werken des Alterthums entdecken konnten.

Gewöhnt durch ſeine erſtere Materie, die Natur immer mit der größten Genauigkeit nachzuahmen, war es ihm leicht, auch bei den Nachahmungen der Antike eine ähnliche Treue, eine ähnliche Genauigkeit zu beob-

beobachten; und dieſes war ein ſehr weſentlicher Vortheil, ein Vortheil, den er über alle jene Künſtler erhält, die zwar Alles mit größter Leichtigkeit, aber Nichts mit ſtrenger Genauigkeit zu kopiren pflegen. Er verlor die Natur nicht aus den Augen, ſondern lernte durch die Alten vielmehr, wie man in ihr wählen, und wie man ſie ſtudiren müſſe. Er erkannte, daß die Griechen ihr nicht in die kleinſten Details gefolgt waren, daß ſie immer nur allein das Weſentlichſte und Schönſte in ihr aufgefaßt hatten, und daß endlich die Regelmäßigkeit in den Proportionen eine der vornehmſten Urſachen der hohen Schönheit ihrer Werke ſey; und dies ließ ihn den Entſchluß faſſen, dieſem Theile der Kunſt ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen. Endlich ſahe er auch, daß jenes Anmuthige in den Gliederbewegungen von den mannichfaltigen Verbindungen der Knochen und dem freien Spiele der Gelenke des Knochengebäudes herrühre, forſchte, belehrt durch das Beiſpiel der Alten, dieſem weiter nach, und kam endlich durch ſeine Bemerkungen dahin, daß er ſich nicht mehr an der ſimplen Nachahmung des Natürlichen genügen ließ.

Seine Zeichnung iſt ſehr ſchön, aber ſie beſitzt nicht das Vollendete, nicht das Vollkommene, das die Zeichnung der griechiſchen Artiſten beſitzt; und wenn man daher auch hier dieſen Künſtler bewundert, ſo muß man doch eingeſtehen, daß er nicht die genauen, nicht die beſtimmten Ideen von wahrer Schönheit gehabt habe, welche jene Alten hatten; in den Charakteren der Weiſen, der Apoſtel und ähnlicher Menſchen hat er ſich vorzüglich ausgezeichnet, aber er iſt nicht ſo glücklich in ſeinen göttlichen Figuren geweſen. Man kann ihm

vorwerfen, daß er in die Contours der Weiber zu viel Converität gebracht, und ſo dem Ganzen etwas Schwerfälliges gegeben habe. Dieſem Fehler ſuchte er zwar bisweilen zu entgehen; aber dann kehrte er zu ſeinem Styl wieder zurück und wurde trocken.

Sein Geſchmack in Rückſicht der Zeichnung war eher römiſch, als griechiſch, und dies kam daher, weil er die Antike nach Basreliefs ſtudirte. Dieſem Verfahren verdankte er auch die Gewohnheit, die Knochen und ihre Gelenke ſo ſtark anzugeben, und das Fleiſch weniger arbeiten zu laſſen. Da übrigens aber dieſe Basreliefs das Uebereinſtimmende in den Proportionen der Glieder beſonders ſchön bemerken laſſen, ſo hat er ſich auch, was dieſen Theil anlangt, vorzüglich ausgezeichnet, ob er ſonſt ſchon im Allgemeinen ſeinen Figuren nicht ganz jenes Elegante, das man in denen der griechiſchen Artiſten antrifft, gegeben, und endlich auch an ihren Gelenken nicht vollkommen genug jenes Biegſame ausgedrückt, das wir am Laokoon, an dem belvederiſchen Apoll und an dem Fechter ſo bewunderungswürdig dargeſtellt ſehen.

Weniger groß, fährt der nämliche Bewunderer und Kritiker Rafaels fort, weniger groß erſchien dieſer Artiſt, wenn ihm die Antike fehlte, wie man dieſes an den Händen ſeiner Figuren wahrnimmt, Theile, von denen man ſehr wenig Beiſpiele aus dem Alterthume kennt, indem ſie an den Meiſtern jener Statuen verloren gegangen ſind, die im übrigen der zermalmende Zahn der Zeit noch geſchont hat.

Seinen Kindern gab er einen zu weiſen und ernſthaften Charakter, und drückte an ihnen auch nicht ganz

jenes Mürbe und Völlige aus, das dem künſtlichen Körper eigen iſt. Ihm mangelte auch jenes Große und Edle, durch das ſich die Alten ſo vorzüglich auszeichnen, und nie hat er ſich, was dieſen Theil betrifft, über einen Michael Angelo erhoben; man kann hier noch hinzufügen, daß er nicht ſo vollkömmen, wie dieſer Meiſter, die Muskeln gekannt habe.

Auch in den idealiſchen Figuren, die das Gepräge des Göttlichen an ſich tragen ſollen, hat er die Griechen nicht erreicht. Bey ihm iſt Jeſus nur ein gewöhnlicher Sterblicher. Er beſitzt nicht die göttliche Schönheit des Apolls. Seine Figuren der heil. Jungfrau ſind, was den Ausdruck betrifft, ſchön, aber in Hinſicht der Schönheit der Form müſſen ſie mehrern antiken Köpfen weichen. Seine Figuren des ewigen Vaters haben den Charakter der Schwäche und des ſinkenden Alters, und geben nicht die Idee von einer unſterblichen Natur. Faſt könnte man hier ſchönere lebende Modells auffinden. Sie beſitzen bei weitem nicht die göttliche Schönheit, die einige antike Jupitersköpfe beſitzen.

Wenn ſich übrigens Rafael in dem Ideal nicht bis zu der Höhe aufſchwang, zu der ſich hier die Künſtler des Alterthums aufgeſchwungen haben, ſo kam es daher, weil der Geiſt und die Sitten ſeines Zeitalters, weil endlich auch die Sujets, die ſeine Meiſterhand zu bearbeiten hatte, es ihm eigentlich nur wenig geſtatteten. Fand aber dieſer große Artiſt nur ſelten Gelegenheit, in ſeinen Figuren rein idealiſch zu ſeyn: ſo dachte er dagegen auf die Darſtellung des Ausdrucks, auf die ihn auch ſein gemäßigter Charakter, ſein erhabener und thätiger, immer mit hohen Ideen beſchäftigter Geiſt ſo

natürlich hinleitete; innig fühlte er, daß der Ausdruck der Leidenſchaften einer der erſten und wichtigſten Theile der Kunſt ſey, die die Handlungen der Menſchen darſtellen ſoll, welche durch jene Rührungen der Seele veranlaßt werden. Figuren als handelnd darſtellen, und in ihnen nicht auch zugleich die innern Antriebe, die ſie zu handeln beſtimmen, ausdrücken, das heißt nicht belebte, durch ſich ſelbſt zu Handlungen veranlaßte Weſen, ſondern nur bewegliche Maſchinen bilden. Man ſieht zwar an ſolchen Figuren Stellungen, welche Handlung andeuten, aber man fühlt, daß dieſe ihre Handlungen nicht durch ſie ſelbſt entſtehen, weil man an ihnen nicht jene ſie zu dieſem Wirken beſtimmenden Antriebe bemerkt. Der Künſtler, der den Ausdruck vernachläßigt, wird in einer jeden Figur, die er malt, uns nur einen Gliedermann darſtellen, ſelbſt auch, wenn er die Natur ſich zum Modell nehmen ſollte.

Wenn daher Rafael den Entſchluß zu einer neuen Schöpfung faßte, ſo war der Ausdruck ſeine erſte Sorge; er enthüllte ſich, welche Leidenſchaften nach Maasgabe des Sujets ſeine Figuren beleben mußten, und er ließ dann alle dieſe Figuren, ließ alle Parthieen der Kompoſition ſich auf den allgemeinen Ausdruck ſeines Gegenſtandes beziehen.

Da er an den antiken Bildſäulen keinen Unterricht für das Helldunkel gefunden hatte, ſo blieb er auch in dieſem Theile der Kunſt immer ſchwach; und wenn er endlich fand, daß auch in der Vertheilung der Lichter und Schatten etwas Großes Statt finden könne, ſo war dieſes eine Entdeckung, die er den Werken der florentiniſchen Maler verdankte. Man kann indeſſen

nicht ſagen, daß er die Natur in Anſehung des Helldunkels ohne Wahl nachgeahmt habe. Er ſuchte das, was man Maſſen nennt, und ſparte die höchſten Lichter für die ſichtbarſten Theile der nackten oder bekleideten Figuren auf. Wenn dieſe Methode uns auch nicht gerade magiſche Wirkungen ſehen läßt, ſo ertheilt ſie doch zum wenigſten ſeinen Werken den Vorzug, daß ſich in ihnen die Figuren in der Ferne ſehr wohl unterſcheiden, was in der That in Werken der Malerei etwas ſehr weſentliches iſt. Dieſes iſt es, was man in Rückſicht des Helldunkels von dieſem Artiſten ſagen kann; er begnügte ſich hier mit der Nachahmung der Natur, und ſuchte in dieſem Theile der Malerei nie idealiſch zu ſeyn.

„Rafael pflegte, ſagt Mengs, die höchſten Lichter und die tiefſten Schatten auf die Figuren des Vordergrundes fallen zu laſſen; gleichſam als ob hier die Drapperieen und alle andre Gegenſtände von einer nnd derſelben Farbe geweſen wären. Er ließ auch das Helle einer jeden Farbe der Figuren des Vordergrundes in ein gänzliches Weiß, und das Schattige in ein gänzliches Schwarz übergehen. Dieſes kam daher, daß er immer das ganze Sujet eines Gemäldes nach kleinen Modells zeichnete, und ſich von demſelben nur ſehr ſelten kolorirte Skizzen entwarf. Er gewöhnte ſich dadurch, daß es immer ſchien, als hätte er dieſe nach Statuen ſchattirt, das heißt, daß er jene Lichter und Schatten immer um ſo viel ſtärker und kräftiger werden ließ, je mehr ſich die Figuren hervorhoben, und ſie im Gegentheil um ſo viel ſchwächte und abſtufte, je mehr die Figuren zurückwichen.“

„In dem Kolorit verdient Rafael nicht nachgeahmt

„zu werden. Er hatte, wie es zu ſeiner Zeit gewöhnlich war, den Anfang mit der Waſſermalerei gemacht, eine Gattung der Malerei, in der es beſonders ſchwer iſt, Koloriſt zu ſeyn, und in der daher auch Rafael ſeine Meiſter nicht übertraf. Die Fresko-Malerei, mit der er ſich in der Folge beſchäftigte, konnte ihn in dieſem Theile der Kunſt der Vollkommenheit auch nicht ſehr nähern, da er hier immer nur auf eine ſchnelle Ausführung bedacht ſeyn mußte, und nicht nach der Natur koloriren konnte. Bei dem Fra Bartolomeo in Florenz wurde zwar ſein Pinſel kräftiger und lebhafter, ſeine Farbe geiſtiger, ſeine Tuſche weniger geleckt, und er überhaupt in dem Fresko ſehr vollkommen; aber er hat ſich dennoch nie als ein großer Koloriſt gezeigt.“

Indeſſen erblickt man doch nicht ſelten in den Farben dieſes Künſtlers ſehr viel Wahres, und man findet, wenn man Werke ſeiner höheren Lebensjahre betrachtet, daß er auch hier weiter fortgeſchritten war; freilich darf man ihn, was das Kolorit anlangt, nicht nach den Grundſätzen der venetianiſchen Maler beurtheilen, die er, wie es ſehr wahrſcheinlich, auch nicht einmal dann angenommen haben würde, wenn er ſie auch mehr gekannt hätte. Denn ſie würden ihm ſicher für jene, ſeiner Meinung nach wichtigern Theile der Kunſt, denen er in ſeinen Werken den Vorzug ertheilte, und in denen er ſich beſonders zu zeigen ſuchte, nachtheilig geſchienen haben.

Unter dieſen Theilen war es nun aber hauptſächlich die Kompoſition und das Ganze der Figuren, wodurch ſich Rafael auszeichnete, und wodurch er als großer Künſtler erſchien. Sein philoſophiſcher Geiſt

wurde nur von dem gerührt, was ihm Ausdruck ſehen ließ. Er hatte eine zu hohe Idee von ſeiner Kunſt, als daß er ſie für ſtumm, für ſprachlos hätte halten ſollen, und er ſtrebte daher, ſie zu der Seele des Menſchen reden zu laſſen; aber ſoll die Malerei reden können, ſo muß man auch Etwas zu reden geben, und dies kann nur durch ausdrucksvolle Sujets geſchehen. Wenn daher Rafael ſich auch nicht bis zu der Schönheit der Griechen emporſchwang, wenn er auch nicht, wie dieſe, die große Kunſt beſaß, die Natur noch ſchöner darzuſtellen, ſo ſah und ahmte er zum wenigſten nach, was die Natur Ausdrucksvolles und Schönes beſitzt. "Die Griechen, ſagt Mengs, ſchwebten mit Majeſtät zwiſchen Erde und Himmel; Rafael hingegen wandelte tadellos auf der Erde.

"Dieſer Künſtler giebt uns in der Kompoſition nicht nur ein Beiſpiel von großer Geſchicklichkeit, ſondern er erregt hier ſelbſt das höchſte Staunen; ſie iſt es auch, die ihm den Ruhm, und zwar mit allem Rechte verſchafft hat. Er iſt hier ganz als Schöpfer zu betrachten, und er hat in Hinſicht dieſes Theiles der Kunſt weder unter den alten, noch unter den neuen Künſtlern ein Urbild gehabt. Man würde ſeine Werke übermenſchliche nennen können, wenn er in den übrigen Theilen der Kunſt ſo groß geweſen wäre, als er es in dieſem, nämlich in der Kompoſition, war.

"Es finden, fügt derſelbe Artiſt hinzu, es finden in Anſehung der Kompoſition im Allgemeinen zwo Gattungen Statt: die des Rafael iſt die ausdrucksvolle; die andre iſt die theatraliſche oder pittoreske, die in einer gefälligen Anordnung der Figuren des zu behan-

"delnden Sujets beſteht. — Lanfranko war der Erfinder der letztern, und nach ihm Peter von Cortona. Ich gebe in dieſem Theile der Kunſt dem Rafael vor allen andern den Vorzug, weil bei allen ſeinen Werken, oder doch bei dem größten Theile derſelben, die Vernunft ſeine Führerin geweſen iſt. Nie hat er ſich in ſeinen außerweſentlichen Figuren von gemeinen, oder auch ſelbſt ſchönen Ideen irrleiten laſſen, die, wenn er ſich ihrer bedient hätte, nur die Aufmerkſamkeit von dem Hauptgegenſtande abgezogen, und die Schönheit dieſes verringert haben würden."

Ueber die Kunſt, mit der dieſer große Artiſt die Bekleidungen zu behandeln wußte, iſt ſchon an einem andern Orte geſprochen worden; man leſe den Artikel: Drapperie. Was endlich die Harmonie in ſeinen Werken anlangt, ſo würde es unnütz ſeyn, ſich bei ihr länger aufzuhalten; er iſt, da er nicht delikat und graziös ſeyn wollte, ſondern nur auf Ausdruck dachte, auf ſie weniger aufmerkſam geweſen. Sie mangelt indeſſen ſeinen Gemälden nicht ganz; aber ſie iſt hier mehr eine Folge der Nachahmung der Natur, als ein Werk ſeiner beſondern Talente.

Venetianiſche Schule.

Dieſe Schule iſt ganz Schülerin der Natur. Ihre Maler ſahen ſich nicht, wie die Künſtler Roms, von jenen unſchätzbaren Ueberreſten der alten Kunſt umgeben, und ihnen mangelte daher der Unterricht, der ihnen eine richtige Idee von der Schönheit der Formen und des Ausdrucks hätte verſchaffen können. Sie ahm-

ten die Formen der Natur ohne Wahl nach; aber ſie wurden dabei innig von jenen Schönheiten gerührt, welche die Natur in der Miſchung und der Verſchiedenheit ihrer Farben zeigt. Sie ſchenkten dieſem ſo anlockenden und gefälligen Theile der Kunſt, von dem ſie ſich nicht durch die höhern und wichtigern derſelben abgezogen fanden, ihre ganze Aufmerkſamkeit, und zeichneten ſich durch das Kolorit aus. Sie begnügten ſich hier nicht, die Gegenſtände dadurch zu charakteriſiren, daß ſie die eigenthümlichen Farben der andern geltend machten: ſie ſuchten auch durch das Uebereinſtimmende und Entgegengeſetzte der kolorirten Gegenſtände, ſie ſuchten durch den Kontraſt des Lichts und der Beraubung deſſelben die herrlichſten und kräftigſten Wirkungen hervorzubringen, und den Geſichtsſinn anzuziehen und zu feſſeln.

Jener Dominiko, der in Florenz durch die ſchändliche Eiferſucht des Andreas Caſtagna ſein Leben ſo tragiſch endigte, und der der zweite italieniſche Künſtler war, der die noch geheime Kunſt in Oel zu malen beſaß, hatte, ehe er Venedig verließ, einen gewiſſen Jakob Bellin zum Schüler, welcher im Jahr 1470 ſtarb, und nur dadurch blos bekannt iſt, daß er ſeine Söhne Gentil und Johann Bellin zu Künſtlern bildete.

Gentil, der ältere, malte hauptſächlich in Waſſerfarbe. Man weis, daß er von Mahomed dem Zweyten nach Konſtantinopel berufen wurde. Er zeigte einſtmals dieſem Krieger ein Gemälde von ſeiner Hand, das die Enthauptung des heil. Johannes vorſtellte. Der Held tadelte den Hals der Figur, und behauptete, daß, ſobald der Kopf abgeſchlagen ſey, die Haut an

dieſem Theile zurückweiche, und ließ, um ſeine Behauptung auch ſogleich durch ein Beiſpiel zu beſtätigen, einen Sklaven bringen und dieſem den Kopf abſchlagen. Bellin ſchauderte vor einem ſolchen Unterrichte, und gieng, um nicht wieder einen ähnlichen zu erhalten, nach Florenz, wo er 1501 ſtarb.

Johann brachte um vieles die Kunſt weiter, indem er unabläßig in Oel und zwar nach der Natur malte. Er war trocken, aber er war es nicht in dem Grade, in welchem es ſein Vater und Bruder war; bei ihm iſt die Farbe ſehr rein und ſauber, und man bemerkt in ſeinen Werken ſchon eine gewiſſe Harmonie. Seine Zeichnung iſt gothiſch, die Geſichtszüge ſeiner Köpfe ſind edel; aber ſeine Stellungen ſind ſchlecht gewählt, und ſeine Figuren haben keinen Ausdruck. Seine Schüler waren Georg Barbarelli, genannt Giorgione, und Titian.

Giorgione zeichnete ſich durch eine gewiſſe Leichtigkeit in der Arbeit, durch eine Zeichnung, welche von einem beſſern Geſchmacke, als die ſeines Lehrers war, hauptſächlich aber durch ein ſehr ſchönes Kolorit aus. Er lebte nur zwei und dreißig Jahre, und erregte den Eifer des Titian, der ihn auch bald übertraf.

Titiano Vecelli wurde zu Cador im Friaul 1477 von adelichen Eltern geboren. Er wurde in ſeiner frühen Jugend der Aufſicht eines Oheims anvertraut, der zu Venedig lebte, und der ihn zu einen Schüler des Johann Bellin machte. Hier lernte er die Natur knechtiſch befolgen; aber er ſtrebte, ſobald er die Werke des Giorgione geſehen hatte, in der Farbe nach dem Idealiſchen. Im Jahr 1546 wurde er von dem

Kardinal Farneſe nach Rom berufen, um daſelbſt ein Portrait von dem Pabſte zu fertigen. Er ſtarb 1576 in ſeinem neun und neunzigſten Jahre an der Peſt.

Wollte man den Titian in ſeinen Hiſtoriengemälden als Geſchichtkundigen betrachten, ſo würde er, ſo wie alle übrigen Artiſten dieſer Schule, unzuverläſſig erſcheinen. Titian bekümmerte ſich weder um das Wahre der Begebenheit, die er darſtellen wollte, noch um das eigentliche bei derſelben beobachtete Koſtum, er dachte weder auf den Ausdruck, den hier ſein Sujet forderte, noch auch auf das ſonſtige Schickliche, das man mit ſo vielem Vergnügen in den Werken derjenigen Artiſten ſieht, welche für das Alterthum Intereſſe gezeigt haben. In dem Titian wird man hier nur einen großen Maler und nichts mehr finden.

Wenn Titian unter den großen Zeichnern auch nicht mit angeführt wird, ſo darf man doch nicht glauben, als habe dieſer Artiſt die Geſchicklichkeit, gut zu zeichnen, nicht beſeſſen. Man hat ihn in dieſem Stücke zu wiederholtenmalen zum Gegenſtande der Verläumdung gemacht, indem man ihm entweder Werke, welche nicht von ſeiner Hand waren, zuſchrieb, oder ihn auch nach ſolchen von ſeinen Arbeiten beurtheilte, wo er augenſcheinlich nachläſſig geweſen iſt. Die Maler dieſer Zeit hatten immer ihrer Erziehung ein richtiges Augenmaaß und die Fähigkeit zu verdanken, Alles, was ſie ſich nachzuahmen vornahmen, mit Leichtigkeit darzuſtellen. Wenn nun aber Titian nur die Nachahmung der Natur zum Zwecke hatte, ſo ſtellte er auch nur allein dann ſchöne Formen dar, wenn das gewählte Urbild ihm dieſe darbot, hörte aber auch ſogleich auf,

ſchön zu ſeyn, ſobald jenes Urbild der Schönheit ermangelte. Hätte ihn die Liebe für das Schöne beſeelt, die einen Rafael beſeelte, und wäre ihm dieſe Liebe durch die Kenntniß der Antike, die ihm fehlte, eingehaucht worden, ſo würde auch er in der Natur nur das zu ſeiner Nachahmung gewählt haben, was vorzüglich in ihr nachgeahmt zu werden verdient, und er würde auch in Anſehung der Zeichnung einem Rafael und andern großen Malern gleich gekommen ſeyn.

Kann man nun aber den Titian auch eigentlich nicht unter diejenigen Artiſten zählen, welche ſich durch eine ſchöne Wahl ausgezeichnet haben, ſo kann man ihm doch auch nicht ganz das Gefühl für das Große und Edle abſprechen. Er hat in der That ſehr oft in ſeinen menſchlichen Figuren auf dieſes hingearbeitet; wenn er aber, wie Michael Angelo, die Zeichnung bisweilen übertrieb, ſo hatte er eher die Abſicht, die Natur zart und fleiſchig, als ſie wie der jetzt genannte Künſtler kraftvoll und muskulös erſcheinen zu laſſen. Mehr ſein Gefühl für die Farbe, als ein Grundſatz der Kompoſition, beſtimmte ihn, immer nur die ſchönſten Parthieen ſichtbar werden zu laſſen, weil nämlich dieſe es ſind, welche die größten und ſchönſten Maſſen darbieten. In den Darſtellungen der Weiber und Kinder zeigte er ſehr viel Geſchmack. Er gab den weiblichen Figuren naive und nachläſſige Stellungen, die zwar nicht graziös genannt zu werden verdienen, aber doch immer Etwas beſitzen, was dem Graziöſen nahe kommt. Auch ihren Kopfverzierungen und ihren Bekleidungen wußte er eine pittoreske Eleganz zu geben.

Da ſich Titian faſt ganz der ſimplen Nachahmung

widmete, ſo war es ſehr natürlich, daß er bei dem Helldunkel eben ſo wenig, wie bei der Zeichnung, auf Wahl dachte. Man würde indeſſen ſehr irren, wenn man glaubte, daß er dieſen Theil der Kunſt, nämlich das Helldunkel, nur wenig gekannt habe, da, um die Farben der Natur nachahmen zu können, er doch immer die verſchiedenen Gradationen des Lichts zu beobachten hatte. Nein, er, der jene Farben ſo täuſchend nachzuahmen wußte, konnte in Anſehung des Helldunkels nicht unwiſſend ſeyn; freilich darf man die eigentlichen Schönheiten ſeiner Werke nicht in dem Helldunkel ſuchen, dieſe liegen in dem Täuſchenden ſeiner Lokalfarben, das hier wirklich bis auf den höchſten Grad getrieben iſt. Uebrigens kann man ihm zuweilen in dem Helldunkel Härte vorwerfen, ein Fehler, deſſen er ſich durch das zu ängſtliche Beſtreben, auffallende Wirkungen durch Kontraſt hervorzubringen, ſchuldig machte.

Die Maler der florentiniſchen und römiſchen Schule beſchäftigten ſich hauptſächlich mit der Fresko- und Waſſermalerei, und hatten, wenn ſie malten, nicht ſowohl die Natur, als vielmehr ihre Cartons vor Augen. Titian hingegen malte gleich anfänglich, und zwar nach der Natur, in Oel, und dieſes verbunden mit ſeinen glücklichen Naturanlagen, mußte ihn endlich freilich zu jener Wahrheit leiten, durch die ſich ſeine Farben charakteriſiren. Sein fleißiges Portraitmalen wurde für ihn als Koloriſt auch ſehr vortheilhaft. Es verband ihn, die Farben der Natur in Rückſicht des Fleiſches und der Bekleidungen nachzuahmen; ſo lernte er auch, um das Verſchiedene der Stoffe auszudrücken,

ſeine Farbe und ſeine Tuſche vermannichfaltigen; er malte endlich auch Landſchaften, und ſtudirte auch hier die Farbe nach der Natur. Und eben dieſem Studium hatte es Poußin zu verdanken, daß er, ob er ſonſt gleich kein großer Koloriſt war, unterdeſſen doch ſeinen Landſchaften und den Gründen ſeiner Gemälde eine gute Farbe gab.

"Wenn Titian, ſagt Mengs, es bemerkte, daß nicht ſelten die Gegenſtände, die in der Natur ſchön ſind, in der Malerei eine ſchlechte Wirkung hervorbringen, ſo ſuchte er in der Nachahmung des Wahren wählen zu lernen, und er wurde hier gewahr, daß es wirklich Dinge gebe, deren Lokalfarben zwar an ſich dem Geſichtsſinn ſchmeicheln, aber durch den Gegenſchein, durch die Poroſität der Materie, durch die verſchiedenen Tinten des Lebens das Anſehen des Verſchoſſenen erhalten. Er beobachtete auch, daß ein jeder Körper eine unendliche Menge von Halbtinten beſitzt, und dieſe Beobachtung leitete ihn zu der Kenntniß der Harmonie. Er entdeckte endlich auch, daß bei einem jeden Objekte in der Natur eine beſondre Uebereinſtimmung in Rückſicht des Transparenten, des Dunkeln und Undurchſichtigen, des Rauchen und Glatten Statt findet, und daß hier Alles durch die verſchiedenen Grade der Tinten und der Schatten von einander unterſchieden iſt. Und in dieſer Verſchiedenheit ſuchte Titian die Vollkommenheit ſeiner Kunſt. In der Folge ſah er in einer jeden Parthie das Vielfache als ein Ganzes an, das heißt, er wendete von einer Fleiſchhaltung, welche viele Halbtinten hatte, nur eine einzige Halbtinte an, und ließ auch ſogar dieſe fehlen, wenn die

Fleiſchhaltung weniger Halbtinten beſaß. Dieſe Methode ließ ihn zu dem ſo herrlichen und ſo unendlich ſchönen Kolorite gelangen, durch das er ſich unſterblich gemacht hat, und in dem er ganz nachgeahmt zu werden verdient. Durch das Studium der Vertheilung der Hauptfarben lernte er die Hauptmaſſen kennen, die ein Rafael durch die Zeichnung, und ein Correggio durch das Helldunkel kennen gelernt hatte."

Im Ganzen genommen brachte Titian wenig Ausdruck in ſeine Gemälde, deren Kaltes er bisweilen dadurch noch auffallender machte, daß er in ſie Portraits aufnahm; denn wenn auch in den Hiſtorienſtücken die Köpfe nach der Natur ſtudiret werden müſſen, ſo dürfen uns doch dieſe hier nie eine individuelle, ſondern nur immer eine allgemeine und idealiſche Natur ſehen laſſen; wir ſollen in ihnen die Wahrheit der Natur, aber nie die Züge ſolcher finden, die uns bekannt ſeyn können. Der Maler bringt nicht die Wirkung hervor, die er hervorbringen ſoll, wenn er uns zum Beiſpiel den Achill, den Hektor, den Cäſar darſtellt, und wir bei dem Anblicke ihrer Darſtellungen ſagen können, daß es uns vorkomme, als wenn wir in der Menſchenwelt ihnen Aehnliche geſehen hätten. Nie kann uns für Menſchen, die wir kennen und deren Umgang wir vielleicht ſelbſt genießen, nie kann uns für dieſe die Ehrfurcht durchdringen, von der wir uns für jene des Alterthums durchdrungen fühlen.

In der Kompoſition hatte Titian anfänglich ſehr viel Symmetriſches, ein Fehler, der den Artiſten dieſer Zeit ſehr gemein war. Mannichfaltiger und freier war die Manier, die er in Rückſicht dieſes Theiles der

Kunſt in der Folge annahm; aber ob er gleich Schöpfer einiger vortrefflicher Kompoſitionen geworden iſt, ſo würde man doch irren, wenn man behauptete, daß er hier nach gewiſſen angenommenen Grundſätzen gebildet habe; denn er ſcheint in allen Theilen der Natur, und nur ſehr wenig den Regeln gefolgt zu ſeyn, die das Theoretiſche der Kunſt vorſchreibt.

"In der Zeichnung, fügt Mengs hinzu, legte Titian eben nicht viel Ideal. In dem Helldunkel war er hingegen idealiſch genug, um die Natur ſchön auffaſſen zu können; aber er kam hier einem Correggio nicht gleich, und ſein Helldunkel iſt ſo zu ſagen nur Skizze, nur Entwurf. Noch mehr Ideal zeigte er aber in dem Kolorit, und er beſaß hier ſelbſt deſſen genug, um den wahren Charakter der Farben zu finden, die er ſo ſchön zu ordnen wußte; denn es iſt nicht ſo leicht, als hier mancher glauben dürfte, zu wiſſen, wo und wenn man ſich einer rothen oder einer blauen Drapperie zu bedienen habe; ein Theil, den Titian auf das vollkommenſte verſtand, und wo er auf das tiefſte bewundert zu werden verdient. In ſeine Farben brachte er die größte Harmonie, Etwas, was in der That nur immer derjenige können wird, welcher idealiſch zu ſeyn vermag, und was der Künſtler nicht ſowohl durch die Natur, als vielmehr durch Hülfe ſeiner Einbildungskraft erlernt. Daſſelbe behaupte ich von dem Helldunkel, weil die Halbtinten in der Kunſt niemals die Abſtufungen haben, die man in ihnen in der Natur bemerkt; aber auch auf die Farben kann dieſes angewandt werden, wo die ſimple Nachahmung der Natur zu nichts taugen würde. Alles dieſes läßt mich

"nun

"nun aber ſchließen, daß Titian in dieſem Theile der Kunſt ſich nie ſo groß würde gezeigt haben, wenn er nicht in einem ſo hohen Grade idealiſch hätte ſeyn können. Seine Kompoſition iſt ſehr einfach und enthält immer nur das weſentlichſte; er iſt daher in dieſem Theile der Kunſt nur ſehr wenig idealiſch."

In ſeinen Gemälden ſind die Farben ſo ineinander gearbeitet, daß der Betrachtende in ihnen gar nicht die auf der Palette befindlich geweſenen Couleuren zu ſehen glaubt. Dadurch unterſcheidet ſich dieſer Meiſter insbeſondre von Rubens, der in ſeinen Gemälden eine Farbe an die andre ſetzte, ohne ſie im übrigen in einander zu arbeiten und in einander ſchmelzen zu laſſen. Dieſe Gewohnheit hinderte Rubens, ſo harmoniſch wie Titian zu werden, und ſie ließ ihn nur noch durch Hülfe einer großen Mannichfaltigkeit in Anſehung der Farben und eines ſehr kräftigen Gegenſcheins einer Farbe in die andre noch eine Art von Harmonie in ſeine Werke bringen. Man kann, wenn man Gemälde von Titian ſieht, nicht angeben, mit welchen Farben er ſeine Tinten hervorgebracht hat. Dieſes kunſtvolle Verfahren, das ihn zu einer ſo vollkommenen Nachahmung der kolorirten Natur leitete, macht die Spuren des geführten Pinſels nur wenig ſichtbar. Den Liebhabern gewähren daher die Stücke des Titian jenes Vergnügen nicht, das von ihnen meiſtentheils ſo gern genoſſen wird, und das in der Wahrnehmung einer freien Hand beſteht; hier kündiget ihnen in Rückſicht der Hand vielmehr Alles einen gewiſſen Zwang an, und ſie müſſen ſich daher die ſchönen Tuſchen tröſten laſſen,

die eben ſo wahr als fein ſind, mit denen dieſer große Meiſter ſeine Arbeiten beſeelt hat, und die das Charakteriſtiſche der verſchiedenen Gegenſtände mit ſo vieler Beſtimmtheit angeben.

Er hat ſehr ſchöne Stoffe gemalt, und den Charakter dieſer ſehr wohl ausgedrückt; aber man kann nicht ſagen, daß er gut drappirt habe. Oft hat er ſelbſt in der Anordnung der Falten gefehlt, und man ſieht deutlich, daß er hier, anſtatt eine auf Grundſätzen beruhende Wahl zu treffen, ſich begnügte, die Ohngefährs, die ihm die Natur darbot, nachzuahmen. Da aber auch hier zuweilen das Ohngefähr ſchöne Faltenparthieen bildet, ſo findet man dergleichen auch nicht ſelten in ſeinen Gemälden.

Titian iſt unter den Geſchichtsmalern einer von denen, welche ſich zugleich auch in der Landſchaftsmalerei ausgezeichnet haben. Seine Lagen ſind gut gewählt, ſeine Blumen zeigen Mannichfaltigkeit in Anſehung ihrer Formen, und ihre Belaubungen ſind ſehr wohl ausgedrückt. Uebrigens pflegte er in ſeinen Landſchaften, um ſie anziehender zu machen, immer einige auſſerordentliche Wirkungen der Natur darzuſtellen.

Lombardiſche Schule.

Dieſe Schule zeichnet ſich durch Anmuth, durch eine gefällige und geſchmackvolle, wiewohl nicht immer ganz korrekte Zeichnung, durch einen weichen und ſanften Pinſel, und durch eine ſchöne Verſchmelzung der Farben aus.

Antonius Allegri, genannt Correggio, iſt der Stammvater und zugleich der größte Künſtler dieſer Schule. Er wurde zu Correggio oder in einem dieſem Orte nahe gelegenen Dorfe geboren. Einige nehmen das Jahr 1490 als das Jahr ſeiner Geburt an; allein Mengs, dem wir überhaupt in dem, was wir hier von dieſem Artiſten zu ſagen haben, folgen werden, behauptet mit mehrerer Wahrſcheinlichkeit, daß er vier Jahre ſpäter geboren worden, und nimmt als gewiß an, daß er 1534 im vierzigſten Jahre ſeines Lebens verſtorben ſey. Er verehlichte ſich zweimal, und hatte aus beiden Ehen Kinder.

Die allgemeinſte Behauptung iſt, daß Correggio arme und niedrige Eltern gehabt habe; indeſſen meinen doch auch Einige, wiewohl ohne einen Beweis anführen zu können, daß er aus einer adelichen und ſehr reichen Familie abſtamme. Mengs wählt zwiſchen beiden Behauptungen den Mittelweg, und glaubt, daß ſeine Glücksumſtände mittelmäßig, und dem Lande und der Zeit, in welcher er lebte, angemeſſen geweſen wären. Auch beweiſt die Münzſorte, nämlich das Kupfer, womit man Correggio bezahlte, daß damals das Geld etwas Seltenes war, und daß es ſehr langſam zirkulirte. Mengs findet endlich die Meinung, daß Correggio nicht ganz ohne Mittel geweſen ſey, auch noch durch ſeine eigenen Werke beſtätiget, an denen er nicht, wie bei den Stücken mehrerer arm geweſenen Maler, Spuren von Mangel und Dürftigkeit findet.

Und in der That, die Gemälde des Correggio ſind entweder auf eine ſehr feine Leinwand, oder auf ein ſehr gutes Holz, oder auch ſelbſt auf Kupfer gemalt; ſie

ſind dabei mit dem größten Fleiße beendigt, und ſcheinen ganz und gar nicht die Werke eines Künſtlers zu ſeyn, der die Bezahlung mit Ungeduld erwartet: die theuerſten und koſtbarſten Farben ſind in ihnen nicht geſpart; ja es findet hier in Anſehung dieſer ſogar eine gewiſſe Verſchwendung Statt. Endlich weis man auch, daß Correggio den Begarelli, einen ſelbſt von Michael Angelo ſehr geſchätzten Bildner, anſtellte, um ihm die Modelle zu ſeiner Kuppel zu Parma zu fertigen. Bei uns würde in der That kein Maler vermögend ſeyn, einem guten Bildner die Modelle zu bezahlen, die er zu einem großen und wichtigen Werke nöthig haben könnte.

Man führt als einen Beweis, daß Correggio arm geweſen und für ſeine Werke ſchlecht belohnt worden ſey, die Summe von hundert und ſiebzig Thalern an, die ihm für ſeine zwote Kuppel in Kupfermünze ausgezahlt wurde. Aber gerade hievon nimmt Mengs den Gegenbeweis her und ſchließt, daß Correggio in Betrachtung des Landes, in dem er lebte, ſehr anſtändig bezahlt worden ſey. Und in der That, da eine Kuppel von Seiten des Künſtlers ſehr viel Zeit und ſehr viele Auslagen verlangt, ſo iſt es faſt nothwendig, daß dieſer ſeine Zahlung in verſchiedenen Terminen erhalte. Sehr wahrſcheinlich machten daher die hundert und ſiebenzig Thaler, welche Correggio bekam, nur einen kleinen Theil der eigentlichen Summe aus, die man ihm für die ganze Arbeit bewilligt hatte; und Rafael, der in einer weit reichern Gegend lebte, und der unter den Malern ſeiner Zeit am beſten belohnt wurde, erhielt für jede Loge im Vatikan nicht mehr als zwölf hundert Goldthaler. Man behauptet, daß die letzte Zahlung,

die Correggio für die erwähnte Arbeit bekam, die Urſache ſeines Todes geweſen ſey; er habe nämlich die erhaltene Summe ſelbſt tragen wollen, und die heftige Ermüdung habe ihm eine Bruſtkrankheit zugezogen.

Anfänglich ahmte Correggio, wie alle Maler ſeiner Zeit, ganz die Natur nach; da ihn aber das Graziöſe beſonders feſſelte, ſo verbannte er aus ſeiner Zeichnung alles Schneidende und Eckigte. Er entdeckte, daß große Formen zu dem Graziöſen in einem Werke beitragen, und er verwarf daher alle kleine Parthieen, vergrößerte die Umriſſe, vermied die geraden Linien und die ſpitzigen Winkel, und gab auf dieſe Art ſeiner Zeichnung etwas Großes. Dieſe iſt übrigens von einer ſchönen und reichen Manier, ihre Contours ſind ſehr vermannichfaltigt und dabei ſehr fließend, aber ſie iſt nicht immer rein, nicht immer korrekt.

„Correggio pflegte nicht, wie Rafael, der ihm in dieſem Theile der Malerei ſehr nachſteht, das Licht ſich über das Ganze eines Gemäldes verbreiten zu laſſen; er brachte die Lichter und Schatten nur da an, wo er glaubte, daß ſie die meiſte Wirkung haben würden. Fiel das Licht gerade in diejenige Gegend, die er licht zu halten ſich vorgenommen hatte, ſo ahmte er daſſelbe ſo nach, wie er es ſahe; fiel es aber im Gegentheil nicht in dieſe Gegend, ſo brachte er in dieſer einen hellen oder dunkeln Körper, ſo brachte er Fleiſch, oder Drapperie, oder ſonſt einen Gegenſtand an, der den Grad des Lichts, den er wünſchte, hervorzubringen fähig war; und dieſes war das Mittel, durch das er in dem Helldunkel zu der idealiſchen Schönheit gelangte.

„In ſeinem ſchönen Helldunkel beobachtete er auch eine gewiſſe Harmonie, indem er daſſelbe in ſeinen Gemälden ſo vertheilte, daß das höchſte Licht und der tiefſte Schatten immer nur eine einzige Parthie einnahm. Sein Geſchmack für das Sanfte und Anmuthige lehrte ihn, daß jeder zu ſtarke Gegenſatz in Anſehung der Lichter und Schatten Härte bewirke; auch pflegte er nie Schwarz neben Weiß anzubringen, wie dieſes mehrere Künſtler gethan haben, die, wie er, in dem Helldunkel ſchön zu ſeyn ſuchten; er gieng ganz unvermerkbar von einer Farbe zu der andern über, er brachte z. B. neben ſeinem Schwarz ein dunkles, und neben ſeinem Weiß ein helles Grau an, und ertheilte ſo ſeinen Gemälden die größte Sanftheit. Er ließ auch nie ſtarke Licht- und Schattenmaſſen neben anderen eben ſo kräftigen erſcheinen. Hatte er eine ſehr helle oder eine ſehr ſchattige Parthie darzuſtellen, ſo brachte er nicht unmittelbar eine ähnliche neben dieſer an; er trennte beide durch eine Menge von Halbtinten, durch die er den Blick, der ſich in der höchſten Spannung befunden hatte, gleichſam wieder beruhigte. Durch dieſes ſo ſchöne Gleichgewicht in den Farben wird das Auge ohne Aufhören und auf das angenehmſte gerührt, das hier nie ermüdet, weil es in dem Werke, das es betrachtet, immer wieder neue Schönheiten findet.“

Correggio malte gleich anfänglich in Oel, eine Gattung der Malerei, die der ſaufteſten und ſchmeichelhafteſten Tuſche fähig iſt, und er, der von Seiten ſeines Naturells allenthalben auf das Anmuthige hingeleitet wurde, gab auch ſehr bald ſeinen Gemälden einen ſanften und weichen Ton. Er ſuchte die trans-

parenten Farben, um in ſeine Schatten mehr Natur zu bringen, und wußte hier ſich einer ſolchen Glaſirung zu bedienen, daß die beſchatteten Parthieen ein gänzliches Dunkel bildeten. Ein ſolches Dunkel kann aber ſelbſt durch die dunkelſten Farben, wofern dieſe nicht transparent ſind, hervorgebracht werden, weil das Licht auf ihrer Oberfläche einen Gegenſchein bildet, und ſo gewiſſermaßen ihr Dunkles beleuchtet; dieſes findet aber bei den transparenten Farben nicht Statt, wo die Lichtſtralen eingeſchluckt werden, und wo die Oberfläche von ihrem Dunkel nichts verliert.

An den hervorragenden Stellen ſeiner Gegenſtände trug er die Farben ſehr ſtark auf, weil ſich hier die Tuſche für das Tageslicht beſonders empfänglich zeigen muß. Er beobachtete, daß das Sonnenlicht eine gelblichte Tinte habe, und daß der Gegenſchein etwas von der Farbe derjenigen Gegenſtände enthalten müſſe, von denen er entſteht; und ſo gelangte er zur Theorie der Anwendung der Farben in Hinſicht des Lichts, des Schattens und des Gegenſcheins. In der Farbe ſeiner Schatten verdient er beſonders nachgeahmt zu werden; denn was ſeine Lichter betrifft, ſo ſind ſie zu helle und dabei ein wenig plump, und ſein Fleiſch hat zu wenig Transparentes.

Nicht für jede Art des Ausdrucks kann Correggio als Muſter gewählt werden. Er, der nur allein für die Darſtellungen einer bezaubernden Anmuth geboren war, vermochte es nie, weniger graziös zu ſeyn, und ſchwächte daher bei ſeinen Figuren alle Aeußerungen der Seele, welche der Anmuth nachtheilig werden konnten. Malt er uns daher den Schmerz, ſo ſehen wir

den Schmerz eines Kindes, das ſehr bald wieder lächeln wird; ſtellt er uns den Zorn dar, ſo glaubt man den Zorn einer jungen zärtlichen Geliebten zu erblicken. Uebrigens ſuchte er in ſeinen Gemälden die Figuren eher ſo zu ſtellen, daß ſie ihm große Maſſen von Schatten und Licht bildeten, als ſich auf einen allgemeinen Ausdruck zu beziehen ſchienen.

Selbſt in den Drapperieen arbeitete dieſer große Meiſter auf das Anmuthige und Graziöſe hin. Er ſuchte auch hier immer mehr Maſſe als Ausdruck zu zeigen, und zog auch hier das Angenehme und Gefällige dem eigentlichen Schönen vor. Seine Drapperieen ſind breit und nachläſſig, ihre Falten aber nicht immer weislich angebracht; oft verbergen und theilen auch bei ihm die Bekleidungen die Figuren. Aber ſehr viel Einſicht verrathen die Couleuren ſeiner Stoffe; man ſieht hier faſt durchgängig ſanfte und ſchmeichelnde Farben, und wenn er bisweilen ſich hier auch einer dunkeln Tinte bedient hat, ſo iſt es immer geſchehen, um dem Fleiſche mehr Lebhaftes und Zartes zu geben.

Sehr natürlich mußte Correggio, da er ſo ſehr nach dem Angenehmen und Gefälligen ſtrebte, jene Harmonie erlangen, durch die er ſich ſo vorzüglich auszeichnet. Er konnte in Anſehung dieſes Theiles der Malerei nicht anders als groß erſcheinen, da es hier hauptſächlich auf die Kunſt ankommt, durch mannichfaltige und unmerkbare Nüancen von dem Einen zu dem Andern überzugehen, und ſein feiner Geſchmack ihm nie erlaubte, ſich irgend eines harten Gegenſatzes zu bedienen. Er war in der Zeichnung harmoniſch, indem er durch krumme Linien die geraden, welche

winkliche Contours bildeten, brach, und ſeine Züge wellenförmig machte. So brachte er auch ſtets zwiſchen den Lichtern und Schatten einen Raum an, der zu der Verbindung dieſer beiden Extreme und zu einem Uebergange von dem einen zu dem andern diente. Ihm ließ die Feinheit ſeines Geſichtsorgans es mehr als jedem andern Artiſten fühlen, daß das Auge nach einer gewiſſen Spannung der Ruhe bedarf; er ſorgte daher, auf eine volle und herrſchende Farbe immer eine Halbtinte folgen zu laſſen, und um ſo das Auge allmälig und nach und nach wiederum in den Zuſtand der Spannung zu verſetzen, in dem es ſich vorher befunden hatte. So ſanft, ſagt Mengs, weckt eine ſchöne und gefällige Muſik uns aus dem Schlummer, und das Erwachen dünkt uns eher eine Bezauberung, als eine Störung der Ruhe zu ſeyn.

Feiner Geſchmack in Anſehung der Farbe, tiefe Kenntniß in Rückſicht des Helldunkels, die wichtige Kunſt, Licht mit Licht, Schatten mit Schatten zu verbinden, und die Gegenſtände von dem Grunde ſchön zu löſen, endlich eine Harmonie, welche noch nicht übertroffen, ja noch nicht einmal von einem Andern erreicht worden iſt, dieſes iſt es, was bei Correggio ſich mit der höchſten Anmuth, mit der höchſten Grazie vereinigt, und wodurch ſich dieſer große Meiſter über alle Künſtler erhebt.

Die Caracci's, Ludwig und die beiden Brüder Auguſtin und Hannibal, leibliche Vettern des Erſtern, können als Stifter der zwoten lombardiſchen Schule, die man bisweilen von der erſtern durch die Benennung bologneſiſche Schule unterſcheidet, angeſehen werden.

Durch ſie lebte die Kunſt wieder auf, die itzt in Italien, wo ſie ſich ſchon groß gezeigt hatte, in etwas wieder geſunken war. Alle drei Caracci's waren von Bologna gebürtig und ſtammten von unberühmten Eltern her: der Vater des Auguſtin und Hannibal war ein Schneider. Alle drei waren in Rückſicht des Alters nicht weit von einander: Ludwig wurde 1555, Auguſtin 1557, und Hannibal 1560 geboren.

Ludwig, der Aeltere, wurde der Lehrer der beiden Andern. Er hatte in Venedig die Werke des Titian und des Paul Veroneſe, in Florenz die Werke des Andreas del Sarte, in Parma die Werke des Correggio, und in Mantua die Stücke des Julius Romano ſtudirt; aber er ſuchte vorzüglich nur die Manier des Correggio nachzuahmen. Hannibal bildete ſich nach Correggio und Titian. Auguſtin, der in Rückſicht der Malerei der Nacheiferer der Erſtern war, hatte ſeinen Geiſt durch die Wiſſenſchaften kultivirt, und ſchenkte einen Theil ſeiner Zeit der Dichtkunſt, der Muſik, der Tanzkunſt und den körperlichen Uebungen; hauptſächlich widmete er ſich aber der Gravur, die er bei einem gewiſſen Cornelius Cort erlernet hatte. Oft arbeiteten alle drei Caracci's an einem Werke, und man mußte hier bewundern, wenn es ſchien, als würden die Hände dieſer drei Artiſten von einem und demſelben Geiſte geleitet.

Sie errichteten zu Bologna eine Akademie, die ihr Eifer für die Beförderung der Kunſt Accademia degli Desiderosi nannte, und der man in der Folge den Namen der Akademie der Caracci's gab; eine Benennung, die in der That, da ſich dieſe Künſtler aus-

gezeichnet haben, nicht beſſer gewählt werden konnte. Hier ſtellte man zum Nachzeichnen auf, hier ſtudirte man die Perſpektive und die Anatomie, hier lehrte man die ſchönen Formen der Natur kennen, hier gab man Unterricht über die vorzüglichſte Manier, die Farben anzuwenden, und hier machte man die Grundſätze in Rückſicht der Schatten und Lichter bekannt. Nicht ſelten wurden auch hier Conferenzen veranſtaltet, wo nicht blos Künſtler, ſondern auch Gelehrte Vorträge hielten, und ſich gegenſeitig über wichtige, auf die Kunſt ſich beziehende Gegenſtände aufzuklären ſuchten.

Der Ruf der Caracci's blieb nicht blos auf die Lombardei eingeſchränkt, er drang bis nach Rom, und der Kardinal Odoard Farneſe, der das Prachtvolle ſeines Pallaſtes noch durch die Reichthümer und durch die Zaubereien der Malerei erhöhet zu ſehen wünſchte, hielt Hannibal Caraccio für fähig, dieſe ſeine Wünſche zu befriedigen. Er rief ihn nach Rom, und der bologneſiſche Künſtler, der bis jetzt von der Antike und den Meiſterſtücken des Rafael nur eine ſehr unvollkommene Kenntniß hatte haben können, nahm mit Freuden eine Gelegenheit an, die ihm neben der nützlichen Anwendung ſeiner ſchon erlangten Kenntniſſe auch noch die Erwerbung noch nicht erlangter verſprach. Ob er daher gleich als ein großer und ſchon bewunderter Künſtler nach Rom berufen worden war, ſo hielt er es dennoch nicht für herabwürdigend, hier die Rolle eines Lehrlings zu ſpielen, und er theilte daher ſeine Stunden in die ihm übertragenen Arbeiten und in das Studium der Werke der alten und neuen Artiſten.

Hier änderte nun Hannibal Caraccio ſeine Manier.

Bis jetzt hatte er die Farbe eines Titian und die Grazie eines Correggio als die Hauptheile der Kunſt betrachtet; nun erkannte er aber, daß dieſe Theile, ſo anziehend ſie auch immer wären, dennoch zwei andern weit wichtigern untergeordnet werden müßten, nämlich der Darſtellung der Seele und der Schönheit.

Durch das Studium dieſer beiden Theile, das er nunmehr zu dem Hauptgegenſtande ſeiner künſtleriſchen Beſchäftigungen machte, erhob nun gleichſam dieſer Maler ſeine Kunſt, und ließ ſie nicht länger blos Nachahmung der äußern Natur ſeyn, ſondern ſie nun auch durch die Schönheit der Formen eine himmliſche Idee von der Menſchennatur geben, und ſie durch Hülfe des Ausdrucks ſelbſt den belebenden Oden, den der Schöpfer dem Menſchen einhauchte, auf die Leinwand zaubern. Er wurde gewahr, daß ſimple Darſtellung der kolorirten Natur nur in den niedern Gattungen der Malerei Statt finden dürfe, und daß der in den höhern Gattungen dieſer Kunſt arbeitende Artiſt, daß der Geſchichtsmaler hauptſächlich die belebte Natur darzuſtellen habe. Er empfand, daß die niedern Gattungen, da ſie auf den Geſichtsſinn angenehm wirken ſollen, nun auch ihre vorzüglichen Schönheiten von den Farben erhalten müßten, und daß in ihnen, da ſie den Blick durch nichts Außerordentliches zu feſſeln vermochten, nichts vernachläſſiget ſeyn dürfte, was zu einer Täuſchung Gelegenheit geben könnte; aber im Gegentheil fühlte er auch, daß in der Geſchichtsmalerei bei der Anwendung dieſer Zaubereien eine weiſe Mäßigung zu beobachten ſey, und daß, da dieſe Gattung der Malerei ſchon ihrer Natur nach die Seele ſo ſehr zu beſchäftigen

vermöge, der Künſtler nun auch alles verwerfen müſſe, was dieſe zerſtreuen, was dieſe ſtören könnte. Aber nicht ſo innig ſcheint er empfunden zu haben, daß hier der Artiſt das, was er in der Seele hervorbringen will, auch durch Wirkung unterſtützen muß, und daß der Ausdruck in einem Gemälde auch durch den Ton deſſelben gehoben werden ſoll.

Hannibal Caraccio brachte mit ſeinen Arbeiten in dem Pallaſte Farneſe acht Jahre zu, und erhielt monatlich nicht mehr als zehen Thaler. Da er ganz zu Ende war, zahlte man ihm fünf hundert Thaler aus. Caraccio, der arm geboren und einen dürftigen Unterhalt gewohnt war, beſaß eine ungeheuchelte Gleichgültigkeit gegen das Geld, von der er auch ſchon mehreremale in ſeinem Leben die unzweideutigſten Proben abgelegt hatte; allein jetzt glaubte er in der unbedeutenden Summe, die man ihm reichte, eine Verachtung ſeiner Talente zu finden, und dieſes verſenkte ihn in eine Schwermuth, welche ſeine Tage abkürzte. Er ſtarb in Rom 1606 im neun und vierzigſten Jahre ſeines Lebens.

Man hat oft die Werke der drei Caracci's mit einander verwechſelt, weil man immer in ihnen in Anſehung der Manier ſehr viel Aehnlichkeit bemerkte, beſonders ehe Hannibal Caraccio nach Rom kam.

Indeſſen hat ein jeder dieſer drei Artiſten etwas Eigenes und Charakteriſtiſches, das ihn von den andern unterſcheidet. Ludwig hat z. B. weniger Feuer, aber mehr Graziöſes und Großes; Auguſtin zeigt mehr Geiſt in ſeinen Gedanken und mehr Gefälliges in der Ausführung; Hannibal beſitzt endlich mehr Stolzes, in der Zeichnung mehr Gründliches, im

Ausdrucke mehr Lebhaftes, und in der Ausführung mehr Festes.

Französische Schule.

Die französische Schule zeigt wegen ihrer verschiedenen Meister sehr große Verschiedenheiten, und es haben, wenn es erlaubt ist, sich dieses Ausdrucks zu bedienen, es haben in dieser Schule wiederum so viele verschiedene Schulen existirt, daß es sehr schwer hält, sie zu charakterisiren. Einige von ihren Künstlern haben sich nach florentinischen oder lombardischen Artisten gebildet; andere haben in Rom die Manier der Römer studirt; andere haben wieder die der venetianischen Maler angenommen; und einige haben sich endlich wieder durch eine Manier ausgezeichnet, welche sie nur allein sich selbst zu verdanken scheinen, und welche eigen genannt werden kann. Welchen von diesen verschiedenen Styls kann man nun aber wohl als den Charakter der französischen Schule betrachten? Redet man im Allgemeinen, und übergehet man die Künstler, welche hier eine Ausnahme machen: so könnte man sagen, daß der Charakter der in die französische Schule gehörigen Artisten darin bestehe, keinen besondern Charakter zu haben, dagegen aber alles nachahmen zu können, was sie sich nachzuahmen vornahmen. Im Allgemeinen könnte man auch noch von ihr sagen, daß man in ihr in einem mittelmäßigen Grade alle Theile der Kunst antreffe, daß sie übrigens aber in keinem besonders excellirt, auch nicht die Kunst in einem irgend weiter gebracht habe.

Man würde sicher manche Schwierigkeit finden, wenn man es unternähme, den Zeitpunkt mit einiger Gewißheit anzugeben, in welchem Frankreich zuerst Maler gehabt hat. Denn man weis, daß in den allerältesten Zeiten sich schon hier Künstler befanden, welche die Glas- und Miniaturmalerei trieben, und zu welchen in Rücksicht dieser beiden Gattungen der Malerei einigemale selbst das Land der Künste, Italien, seine Zuflucht nahm. Wenn Franz der Erste den Meister Roux oder Maestro Rosso, einen Florentiner, und den Primatice, einen Bologneser, nach Frankreich kommen ließ, so hatte die französische Nation schon eine sehr große Menge Künstler, welche sich freilich nicht durch hohe und außerordentliche Talente auszeichneten, aber doch immer fähig waren, nach diesen fremden jetzt genannten Meistern zu arbeiten.

Der älteste französische Maler, der sich berühmt gemacht, ist Jean Cousin. Er trieb hauptsächlich die Glasmalerei, zeichnete sich aber auch durch wirkliche Gemälde aus. Man betrachtet das seines Weltgerichts, das sich in der Sakristei der Franziskaner in dem Walde von Vincenne befindet, als einen Beweis seines fruchtbaren Genies; ein Stück, das auch gravirt worden ist. Dieser Maler war auch Bildner. Seine Zeichnung ist korrekt, aber nicht sehr elegant.

Die Malerei, welche in Frankreich von Franz dem Ersten einige Zeit hindurch aufgemuntert worden war, sank hier in der Folge wieder, und fieng nur erst unter der Regierung Ludwig des Dreizehnten wieder an aufzuleben. Hier stand ein Jacques Blanchard auf, welcher sich in der venetianischen Schule gebildet hatte,

und den die Franzosen ihren Titian nennten. Da er sehr frühzeitig starb, und sein Talent nicht durch Schüler verewigt wurde, so kann man diesen schätzbaren Artisten nur als einen isolirten Künstler, nicht aber als einen Stifter der französischen Schule betrachten.

Eben so wenig genießt auch Frankreich das Glück, einen der größten Maler, ja vielleicht den größten, den es je hervorgebracht hat, unter die Meister seiner Schule rechnen zu können. Ihn zählt Italien, weil er ihm die Ausbildung seiner hohen Kunsttalente verdankt, unter seine großen Artisten. Frankreich, das so stolz darauf ist, ihm das Leben und seine erste Erziehung gegeben zu haben, tröstet sich indessen damit, daß, wenn es ihn auch nicht unter den Stiftern seiner Schule anführen kann, ihn doch zum wenigsten unter seine Artisten rechnen darf.

Man wird leicht fühlen, daß ich hier von Poußin spreche, den die Franzosen ihren Raphael nennen, der aber nicht, wie der urbinische Künstler, Stifter einer Schule geworden ist, nicht wie jener, Schüler hinterlassen hat.

Nikolas Poußin wurde zu Andely in der Normandie im Jahre 1594 in einer von Soissons herstammenden Familie geboren. Sein Vater war von Adel, aber ohne Vermögen. Der junge Poußin kündigte während des Laufes seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen seinen Geschmack für die Zeichnung an, in der er auch sehr schnelle Fortschritte machte, sobald er von seinem Vater die Erlaubniß, sich mit ihr zu beschäftigen, erhalten hatte. Er verließ in seinem achtzehnten Jahre die vaterländische Provinz, und gieng nach Paris,

um

um sich in der Kunst unterrichten zu lassen; aber hier lagen die Künste darnieder. Poußin vertraute sich indessen doch dem Unterrichte zweier Maler an, von denen der Eine aller Talente ermangelte, der Andere aber nur einige wenige Geschicklichkeit im Portraitiren besaß. Poußin sah sehr bald, daß ihm diese Meister nur sehr wenig nützlich werden würden, und er verließ sie daher nach einigen Monaten wieder. Bei ihnen hatte er indessen doch das Mechanische dieser Kunst gelernt, hatte übrigens nun aber keine andern Lehrer, als die nach Rafael und Julius Romano gefertigten Stiche. Sein heißester Wunsch war eine Reise nach Rom; er trat diese auch zweimal an, wurde aber beidemal genöthiget, diese zu unterbrechen.

Endlich lernte er in Paris, nachdem er hier und in den Provinzen Einiges gearbeitet hatte, was ihm sehr schlecht bezahlt worden war, den Cavalier Marin kennen, der durch den Adonis so bekannt geworden ist; ein Gedicht, das die auffallendsten Beispiele von Gesichtsschönheit und von Misbrauch des Talents enthält. Der Cavalier Marin erkannte in dem jungen Poußin einen wahrhaft dichterischen Maler; und wie die Eigenliebe immer einen sehr großen Einfluß auf die Urtheile der Menschen zu haben pflegt, so fühlte nun auch Marin eine um so stärkere Neigung in sich, den jungen Poußin zu schätzen, je mehr er ihn Scenen aus dem Adonis zeichnen sahe. Marin reiste wieder nach Rom zurück, und machte dem jungen Artisten das Anerbieten, ihn mit dahin zu nehmen; allein Poußin war wegen einiger angefangenen Arbeiten, und unter andern wegen eines Gemäldes, das den Tod der heil.

Jungfrau vorstellte, und das er für die Notre Dame malte, genöthigt, in Paris zu bleiben. Aber er unternahm, sobald er diese Arbeiten beendigt hatte, zum drittenmale die Reise nach Rom, wo er nun auch im Frühling des Jahrs 1624 ankam.

Hier fand er den Cavalier Marin, aber im Begriff eine Reise nach Neapel anzutreten, wo er bald nachher starb. Marin hatte ihn zwar bei seinem Abgange noch dem Kardinal Barberin, einem Neffen des Pabstes Urban des 8ten, empfohlen; allein der Kardinal mußte Rom wegen seiner Legationen auch sehr bald verlassen. Poußin, der sich schon den Jahren des Mannes näherte, befand sich daher ohne alle Bekanntschaft und ohne alle Unterstützung in einer fremden Stadt, und fand durch nichts Hülfe, als durch sein Talent, das aber, weil es keine Lobredner hatte, leider! nur wenig gewürdigt wurde. In diesem traurigen und kummervollen Zustande, der eine weniger starke Seele zur Verzweiflung gebracht haben würde, und in dem er durch seine Werke kaum das erwerben konnte, was die Anschaffung der Leinwand, der Farben und der nöthigen Bedürfnisse des Lebens foderte, in diesem Zustande hielt sich Poußin dennoch für glücklich, weil er die Antike und den Rafael studiren konnte. So kann der Wißbegierige, dem sich eine Gelegenheit darbietet, die heftigen und edlen Neigungen seines Geistes befriedigen, selbst unter einem Heer von Leiden glücklich seyn, wenn im Gegentheile die gemeine Seele, die an nichts Geschmack findet, sich selbst im Schooße des Glücks unglücklich fühlt.

Der dürftige Poußin fand endlich um so mehr

Schwierigkeiten, sich durch Hülfe seines Talents einen nothdürftigen Unterhalt zu erwerben, jemehr seine Manier auch der damals in der Kunst herrschenden Mode entgegen war. Uebrigens wird auch nicht leicht der Künstler berühmt, dessen Person nicht gekannt ist, und Poußin lebte gerade in der größten Abgezogenheit von Menschen. Er fand sich einmal genöthigt, ein Gemälde für acht Franken zu verkaufen, von dem ein junger, aber mehr bekannter Maler eine Copie fertigte, die er gerade noch einmal so theuer verkaufte.

Anstatt nun unabläßig zu arbeiten, um die Zahl seiner Werke zu vermehren, und durch Menge derselben sich das Wenige zu erhöhen, das er gemeiniglich für dieselben erhielt, widmete vielmehr Poußin, beseelt von jenem Muthe, den eine heftige Liebe für die schönen Künste erweckt, dem Studium den größten Theil seiner Zeit. Er kopirte in Verbindung mit dem Bildner Duquesnoi, der unter dem Namen Francois Flamand so bekannt ist, die Antiken mit der Bleifeder, modellirte sie von der Seite und nach vorn, und maß ihre verschiedenen Parthieen aus: er lustwandelte in den Weinbergen und den entlegensten Fluren Roms, betrachtete und zeichnete die Statuen der Griechen und Römer, vertrauete seinem Gedächtnisse oder seinem Papier die schönsten Prospekte an, und bemächtigte sich der schönsten Wirkungen der Natur. Er skizzirte alles, wovon er glaubte, daß es ihm dereinst nützlich werden könnte, Bäume, Terrassen, Wirkungen des zufällig einfallenden Lichtes, Gesichtskompositionen, Figuren-Anordnungen, Drapperieen, Waffen, antike Bekleidungen und Geräthschaften. Und konnte hier wohl

Poußin über Armuth klagen, da er jeden Abend in seine armselige Wohnung mit solchen Reichthümern zurückkehrte, und jeden Abend den wichtigen Schatz, den er hier ansammelte, vergrößerte? Ein jeder, welcher sein Leben beobachtet hätte, würde ihn für unglücklich gehalten haben; und ihm waren alle Augenblicke seiner Existenz selige Genüsse.

Man darf nicht glauben, daß Poußin für die Kunst jene Stunden verloren habe, wo seine Hand den Pinsel, die Bleifeder und den Wischer ruhen ließ. Er war auch bemüht, sich den Grund des Schönen zu entwickeln, das er beobachtet hatte, dachte über das Theoretische seiner Kunst nach, betrat das Gebiet der Geometrie und der Optik, prägte durch Beihülfe eines geschickten Wundarztes seinem Gedächtniß die Wahrheiten der Zergliederungskunde, die er schon in Paris kennen gelernt hatte, wieder ein, und studirte von neuem die Schriften und die Kupfer eines Vesal. Er benutzte selbst die Zeit, während der er sich auf der Straße befand, indem er hier die Vorübergehenden, ihre Physiognomieen, ihre Stellungen, die Falten ihrer Kleider, die verschiedenen Leidenschaften, die sich in ihren Gesichtszügen ankündigten, beobachtete, und sich das, was ihm wichtig zu seyn dünkte, skizzirte.

Sein Genie hatte sehr viel Aehnlichkeit mit dem des Rafael; daher er denn auch diesen großen Artisten vor allen andern schätzte. Dominichino erhielt seine zweite Achtung, und den Titian studirte er wegen des Kolorits. Man versichert, daß er selbst einige Gemälde dieses Meisters kopirt habe. Wenn er übrigens

in der Folge Titians Grundsätze weniger befolgte, so geschahe es ohne Zweifel aus wohlüberlegten Gründen.

Endlich kam der Kardinal Barberin von seinen Gesandtschaften in Frankreich und Spanien nach Rom wieder zurück: er beschäftigte Poußin, machte seine Talente bekannter; und wenn sich dieser große Artist nun auch nicht gerade Reichthümer erwarb, die er ohnehin verachtete, so hörte er doch zum wenigsten auf dürftig zu seyn. Der Tod des Germanikus war das erste Stück, das er für den Kardinal arbeitete. Nie ließ er sich für ein Werk, das man von ihm verlangte, vorausbezahlen; er schrieb, wenn er eins beendigt hatte, den Preis auf die Rückseite der Leinwand, und dieser war nach Verhältniß des Talents und Ruhms dieses Künstlers immer sehr mäßig. Beständig weigerte er sich Etwas anzunehmen, was die Summe, die er in Ansehung eines Stücks selbst festgesetzt hatte, überstieg; man hatte ihm zum Beispiel für die Entführung des heil. Paulus hundert Thaler geschickt, und er gab funfzig wieder zurück. Sehr oft war es der Fall, daß Gemälde, für die er nur sechzig Thaler gefodert hatte, in einigen Jahren darauf für tausend Thaler verkauft wurden.

Sein Ruhm verbreitete sich von Rom nach Frankreich. Er erhielt hierher durch den Meister des Noyers, welcher Surintendant über die königlichen Gebäude war, einen Beruf, dem er aber sehr ungern folgte. Er bekam eine Wohnung in dem königlichen Schlosse der Tuilerien und den Titel des ersten Malers des Königs; allein dieses Glück wurde sehr bald durch die Wirkungen des Neides zerstört. Vouet und seine Schüler

bis auf den Landschaftsmaler Fouquieres, tadelten auf das bitterste die Werke, die er gefertigt hatte, ja sogar auch diejenigen, die er noch nicht gefertigt hatte, und man kabalirte endlich selbst bei dem Minister gegen ihn. Er erhielt die Erlaubniß, nach Rom zu reisen, um da seine Gattin aufzusuchen, und seine Sachen in Ordnung zu bringen; aber Poußin faßte bei seiner Abreise den Entschluß, nie wieder zurückzukommen.

Er starb in Rom 1665 in einem Alter von ein und siebenzig Jahren. Er hätte sehr leicht reich werden können, wenn er nur einigermaßen die heftige Begierde hätte benutzen wollen, mit der man seine Werke suchte; allein Poußin fand mehr Geschmack an einem mittelmäßigen Glücke; er hatte seine Gattin mit demselben Geiste der Mäßigkeit erfüllt, und beide hatten nicht einmal eine einzige Bedienung zu ihrer Bequemlichkeit.

Deutsche Schule.

Wir werden uns über diese deutsche Schule wenig ausbreiten, die vielleicht sehr uneigentlich den Namen einer Schule führt, da wir in Deutschland mehr isolirte als solche Artisten antreffen, welche sich nach einem oder auch nach einigen Meistern bildeten. Es haben aber in jener Zeitperiode, in der die Künste wieder aufzuleben und wieder zu blühen anfiengen, sich auch deutsche Maler ausgezeichnet. Da diese Künstler weder die Antike, noch auch die wenigen Meisterstücke, welche jetzt Italien hervorgebracht hatte, kannten, so

unterrichteten ſie ſich blos durch die Natur, die ſie eben nicht mit Wahl nachahmten, und in deren Darſtellungen ſie immer Etwas von jenem Steifen zeigten, das den gothiſchen Styl bildet, der auch insgemein als der Charakter der deutſchen Schule angegeben wird. Er iſt es auch, wenn man ſich auf die erſten Meiſter dieſer Schule bezieht; aber er iſt es nicht, wenn man von den Werken ihrer Nachfolger ſpricht, von denen ſich einige nach flandriſchen, andere nach italieniſchen Künſtlern gebildet haben. Man wird z. B. in den Werken eines Mengs und eines Dietrichs, wenn man anders dieſe Meiſter mit zu der deutſchen Schule rechnen will, nichts von jenem Charakteriſtiſchen finden, durch das man die erwähnte Schule zu unterſcheiden ſucht. Hier werden wir übrigens nur von alten deutſchen Malern, in deren Werken man jenen gothiſchen Styl antrifft, ſprechen, und werden mit einigen Abkürzungen dasjenige mittheilen, was Descamps von dieſen Artiſten geſagt hat.

Albrecht Dürer wurde zu Nürnberg 1470 geboren. Er war der erſte unter den Deutſchen, der auf Verbeſſerung des ſchlechten Geſchmacks ſeines Vaterlandes dachte. Sein Vater, ein ſehr geſchickter Goldarbeiter, beſtimmte ihn für ſeine Profeſſion; allein der junge Dürer wählte die Malerei und die Gravur. Er wurde in beiden Künſten von zwei verſchiedenen Meiſtern unterrichtet, welche beide unbekannt geblieben ſeyn würden, wenn die Celebrität ihres Zöglings ihre Namen nicht der Vergeſſenheit entriſſen hätte.

Die Gravur, welche noch in ihrem erſten Entſtehen war, machte durch die Feinheit und Reinheit, welche

Dürers Grabſtichel auszeichnete, die größten Fortſchritte, und Marc-Antonio-Raymondi, der Graveur Rafaels, konnte hier den deutſchen Artiſten, den er ſich zum Maler wählte, und von dem er ſelbſt einige Blätter kopirte, nur unvollkommen nachahmen. Schon dieſes Talent würde hinreichend geweſen ſeyn, Dürers Namen unſterblich zu machen, auch hat ihm dieſer Künſtler ſehr viel von ſeiner Celebrität zu verdanken; aber ſeinen Namen ſpricht die Nachwelt auch noch um deswillen mit Achtung aus, weil auch durch ihn die Malerei in Deutſchland auflebte. Sein Genie war fruchtbar, ſeine Kompoſitionen waren mannichfaltig, ſeine Gedanken ſinnreich, und ſeine Farben glänzend; ſeine Werke ſind, ohngeachtet ihrer großen Anzahl, immer mit dem größten Fleiße und auf das herrlichſte beendigt; aber da er alles ſeinem Genie verdankte, und da er in ſeinem Vaterlande nur Gemälde zu ſehen bekam, die den ſeinigen nachſtanden, ſo vermied er auch nicht ganz die Fehler ſeiner Vorgänger. Man wirft ihm Steifheit und Trockenheit in den Contours, Mangel an Wahl und Adel im Ausdrucke (in dem er aber ſonſt ſehr viel Wahres zeigte), ferner gebrochene und zu häufig angebrachte Falten, Unbekanntſchaft mit dem Koſtum, mit der Luftperſpektive und den Abſtufungen der Farben vor. Aber er beobachtete mit vieler Genauigkeit die gemeine Perſpektive, die er ſo wie auch die Civil- und Kriegsbaukunſt ſtudirt hatte, über welche man ſelbſt Abhandlungen von ihm kennt. Von ihm iſt auch ein Werk über die menſchlichen Proportionen erſchienen, welches eine Menge von Auswechslungen enthält, die er ohne alle Wahl an verſchiedenen

Modells angeſtellt hat; da man nur die ſchönen Proportionen zu meſſen braucht, ſo kann dieſes Buch auch weiter nicht nützlich genannt werden.

Albrecht Dürer hatte ſehr viel Anziehendes in ſeiner Geſtalt, und ſehr viel Edles in ſeinem Betragen. Er war in ſeinen Geſprächen ſinnreich und lebhaft, und beſaß die Kunſt, mit Großen leben zu können, ohne denen, die mit ihm von gleichem Stande waren, zu misfallen. Er wurde von dem Kaiſer Maximilian, welcher ihn adelte, von dem Kaiſer Karl dem Fünften, und von Ferdinand, König von Ungarn und Böhmen, ſehr geſchätzt; aber er hatte auch, und was für ihn noch weit ruhmvoller iſt, er hatte auch den Beifall eines Rafael. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt in ſeinem ſieben und funfzigſten Lebensjahre. Als die Urſache ſeines frühen Todes giebt man den Kummer an, den ihm ſeine Gattin durch ihren zänkiſchen Charakter zugezogen haben ſoll.

Johann Holbein ſtammte von einer Familie aus Augsburg ab, und wurde zu Baſel in der Schweiz 1498 geboren. Er hatte ſeinen Vater, einen ſehr mittelmäßigen Maler, zum Lehrer, und der junge Holbein mußte ſich daher ſelbſt vervollkommnen. Auf Anrathen des Erasmus, ſeines Freundes, gieng er nach England, wo ihm Heinrich der 8te, dem ſeine Werke gefielen, den Titel ſeines Malers beilegte. Er malte in Oel und in Waſſerfarbe; man hat von ihm ſehr große hiſtoriſche Kompoſitionen, welche ſehr geſchätzt wurden: aber er zeichnete ſich auch noch durch Portraite aus, und malte ſehr ſchöne Stoffe. Seine Farbe iſt friſch und glänzend, und ſeine Werke ſind

sehr schön beendigt; übrigens herrscht in den Draperieen seiner historischen Stücke kein beßrer Geschmack, als in denen des Albrecht Dürer; sie sind, wie diese, gebrochen und runzelicht. Dieser Artist hatte in Ansehung seines häuslichen Lebens mit dem Stammvater der deutschen Schule ein gleiches Schicksal; er war nämlich, wie jener, mit einer unverträglichen Gattin verbunden. Indessen waren es gerade die üblen Launen seines Weibes, welche sein Glück machten; denn Holbein wollte sich aufheitern, und machte zu dem Ende, wie ihm sein Freund rieth, eine Reise nach England, wo ihm Belohnungen zu Theil wurden, die ihm in seinem Vaterlande nie würden zu Theil geworden seyn. Er starb daselbst an der Pest im Jahre 1554 in einem Alter von sechs und funfzig Jahren. Rubens sagte, daß man aus Holbeins Werken sehr viel Nutzen ziehen könnte, besonders aus seinem zu Basel gemalten Todtentanze.

Flandrische Schule.

Diese Schule würde auf die Achtung eines jeden Freundes und Liebhabers der Künste Anspruch machen können, wenn man ihr auch nichts als die Erfindung der Oelmalerei zu verdanken hätte. Diese Art zu malen, die dem Auge so sehr schmeichelt, und der an Glanz die Wassermalerei so sehr nachsteht, wurde von Johann van Eyk, welcher zu Maaseyk an der Maas 1370 geboren worden war, erfunden. Dieser Johann van Eyk hatte seinen Bruder Hubert van Eyk zum Lehrer, oder vielmehr, es waren beide Brüder

Schüler ihres Vaters. Sie hatten auch eine Schwester mit Namen Margaretha, die sich ebenfalls mit der Malerei beschäftigte, und die geflissentlich jeden Heirathsvorschlag ablehnte, um immer ganz ungestört sich auf die Malerei legen zu können, und ihr nicht wegen andrer Sorgen den Fleiß versagen zu dürfen, den diese Kunst verlangt.

Johann und Hubert arbeiteten lange mit einander, und machten sich durch ihre gemeinschaftlichen Werke einen Namen; endlich aber trennten sich beide Brüder, und man lernte nun erst die Vorzüge kennen, welche Johann der jüngere vor dem ältern besaß.

Johann beschäftigte sich neben der Kunst auch mit den Wissenschaften und insbesondre mit der Chemie. Die erste Entdeckung, die er in dieser machte, war ein Firnis, der seinen Gemälden, wenn er ihn auf dieselben auftrug, ein lebhafteres Ansehen gab. Aber er fand bald, daß dieses Geheimniß, das ihm anfänglich so viel Freude verursacht hatte, sehr große Unbequemlichkeit habe. Dieser Firnis trocknete nämlich nicht von selbst ein, und es mußten daher die Gemälde dem Feuer genähert, oder einer sehr großen Sonnenhitze ausgesetzt werden. Da er einstmals eines seiner Stücke, das auf Holz gemalt war, und das ihm sehr viele Mühe gekostet hatte, auf diese Weise trocknete, so spaltete die Hitze die Holztafel. Der Schmerz, den er bei diesem Vorfalle empfand, wo er in einem einzigen Augenblicke die Frucht von einer langen Arbeit verlor, trieb ihn an, neue Versuche anzustellen. Er untersuchte, ob er nicht anstatt des Feuers oder der Sonnenhitze, sich gekochter Oele zu dem Eintrocknen seines

Firnis bedienen könnte. Er nahm, wie Descamps sagt, Nuß- und Lein-Oel, als den am meisten zum Eintrocknen geschickten Oelen, kochte sie mit verschiedenen Droguen, und brachte auch einen weit bessern Firnis zum Vorschein. Endlich lehrten ihn aber wiederholte Versuche, daß die Farben mit dem Oele weit wischbarer als mit dem Leimwasser und dem Eierweiß wären, dessen er sich bis jetzt bedient hatte, daß sie ferner bei dem Eintrocknen ihren Ton behielten, und daß sie endlich auch schon durch sich selbst glänzten, und das Auftragen eines Firnis entbehrlich machten. Diese Vortheile ließen ihm das Oel dem Leimwasser und dem Eyerweiß vorziehen, und das Lebendige, das er durch dasselbe in seine Gemälde brachte, trug nun noch mehr zu seinem Ruhme bey.

Johann van Eyk ließ sich in Brügge nieder, das damals eine der berühmtesten Handelsstädte Europens war; wegen seines Aufenthaltes in dieser Stadt gab man ihm auch den Namen Johann von Brügge, unter welchem er mehr als unter dem Namen Johann van Eyk bekannt ist. Er vermochte kaum die Begierde zu befriedigen, mit der nicht nur die vornehmen Flamländer, sondern auch Fremde nach seinen Werken verlangten. Eins seiner Stücke wurde von florentinischen Kaufleuten für den König Alfonso von Neapel gekauft, das bei seiner Ankunft in Italien die Maler fast außer sich brachte. Antonius von Messina, der sich heftiger als andere bezeigte, trat selbst, um die Freundschaft des van Eyk und mit ihr sein Geheimniß zu erhalten, eine Reise nach Flandern an, und wir haben, da wir

von der florentinischen Schule sprachen, auch gesehen, daß dem Antonius sein Eifer belohnt wurde.

Johann van Eyk malte Portraits, Landschaften und Geschichtssüjets. Das vorzüglichste seiner Stücke ist das des heiligen Johannes, das er für den Herzog von Bourgogne, Philipp den Guten, gearbeitet hat. Es enthält dreihundert und dreißig Köpfe, die alle von einander verschieden sind.

Sein Geschmack ist trocken, seine Draperie schmeckt, wie seine Zeichnung, nach dem Gothischen. Er wußte weder die Haare, noch auch die Mähnen der Pferde durch Massen auszudrücken. Uebrigens hatte er auch noch die üble Gewohnheit, die Farben, anstatt sie in einander zu schmelzen und zu verarbeiten, bis in die Schatten rein und unvermischt zu lassen. Diese rohen Töne gaben indessen seinen Gemälden sehr viel Glanz, Etwas, was sonst allgemein bewundert wurde, jetzt aber blos noch denjenigen gefällt, welche keine Kunstkenntnisse besitzen.

Johann van Eyk ist in Flandern als der Stammvater des Malerhandwerks, Rubens hingegen als der Schöpfer der Kunst zu betrachten.

Peter Paul Rubens stammte eigentlich aus Anvers ab, wurde aber 1577 zu Bologna geboren, eine Stadt, die sein Vater während des Bürgerkriegs zu seinem Zufluchtsorte gewählt hatte. Der junge Rubens wurde von seinen Eltern nicht für die Kunst, sondern für die Wissenschaften bestimmt, in denen er auch solche Fortschritte machte, daß es schien, als habe er wirklich die Absicht, sich dereinst blos als Gelehrter auszuzeichnen. Er erhielt bei der Gräfin von Lalain

die Stelle eines Pagen; aber nach dem Tode seines Vaters folgte er, auf Erlaubniß seiner Mutter, seiner Neigung zur Malerei. Man that ihn anfänglich zu einem Landschaftsmaler, und in der Folge zu Adam van Oort, einem damals nicht unberühmten Künstler, der aber sein Talent durch ein rauhes Betragen und durch Liebe zum Trunk herabwürdigte. Der junge Rubens wurde dieses Lehrers sehr bald überdrüßig; er verließ ihn, und wählte sich Oktavius van Vren, der unter dem Namen Otto Vrenius bekannt ist, und durch den Flandern zuerst die Grundsätze des guten Geschmacks, durch den es zuerst die Grazie und das Helldunkel kennen lernte. Dieser Artist war zugleich Maler, Geschichtsforscher und Dichter, und in seiner Schule, in der neben der Kunst auch noch die Wissenschaften betrieben wurden, sahe der junge Rubens Beispiele von Grazie und piktoreskem Genie, Beispiele von einer herrlichen Farbe und von einem schönen Pinsel, Beispiele von Herzensgüte und von Feinheit und Artigkeit der Sitten. Er verließ auch die Schule dieses Meisters nicht eher, als bis er nach Italien reiste. Hier trat er aber, da er von Adel war, in die Dienste des Herzogs von Mantua unter dem Charakter eines Cavaliers. Durch diese ehrenvolle Stelle, die mit keinen Geschäften verbunden war, genoß der junge Rubens einer Achtung, deren sich angehende Künstler nicht immer zu erfreuen haben, genoß er endlich auch des Glückes, gemächlich, und ohne von irgend etwas anderm abgehalten zu werden, die Werke der großen Meister studiren zu dürfen.

Diese Beschäftigungen wurden für ihn nicht ohne Nutzen durch eine Reise unterbrochen, die er in dem Charakter eines Gesandten des Herzogs von Mantua an den Hof des Königs von Spanien, Philipps des Dritten, machte. Der Gesandte blieb am Madrider Hofe nicht unthätig, er malte eine Menge Portraits und Historienstücke; und da das Glück immer Stand und Größe zu begünstigen pflegt, so erhielt auch Rubens, vermöge der angesehenen Stelle, die er hier behauptete, weit ausgezeichnetere Belohnungen, als er als bloßer Artist erhalten haben würde. Man benachrichtigte ihm, daß Johann, Herzog von Braganza, der noch nicht den portugiesischen Thron bestiegen hatte, ihn in Villa Viciosa, wo er residirte, zu sehen wünschte. Rubens trat sogleich die Reise dahin an, aber mit einem so zahlreichen Gefolge und mit einem solchen Gepränge, daß der Herzog in das größte Erstaunen gesetzt wurde: er hielt sich nicht für reich genug, um einen so Prachtliebenden Künstler zu empfangen, schickte ihm daher einen Cavalier mit einem ansehnlichen Geschenke entgegen, und ließ ihn bitten, seinen Besuch auf eine andere Zeit zu verschieben. Aber Rubens nahm das Geschenk nicht an und setzte seine Reise fort. "Ich komme nicht nach Villa Vicio„sa, sagte er, um zu malen, sondern um mich einige „Tage zu belustigen, und ich habe tausend Pistolen „bei mir, die ich da zu verzehren gedenke."

Nachdem er von seiner Gesandtschaft in Spanien wieder zurückgekommen war, schickte ihn der Herzog von Mantua nach Rom, um daselbst die vorzüglichsten Werke der großen Meister zu kopiren. Des Kolorits

wegen gieng er nach Venedig, reiste aber, um einige Altargemälde zu verfertigen, nach Rom wieder zurück, und gieng endlich von da nach Genua, wo er sich lang aufhielt, und wo er eine Menge Portraits und Historienstücken malte. Er erhielt hier die Nachricht, daß seine Mutter sehr gefährlich krank sey, und sogleich unterbrach er alle seine Arbeiten, und eilte nach seinem Vaterlande; aber er kam zu spät an, und erfuhr den Schmerz, derjenigen nicht die letzten Pflichten erzeigen zu können, die ihm das Leben gegeben hatte. Der tiefsten Betrübniß voll, floh er die Menschen, bei denen er hätte Trost suchen sollen, und begab sich in die Einsamkeit der Abtei des heil. Michael zu Anvers, wo er sich keine andere Zerstreuung erlaubte, als die, welche ihm seine Arbeiten finden ließen.

Aber auch der größte Erdenkummer und der tiefste Schmerz wird durch die Alles vernichtende Zeit geschwächt und gemildert. Rubens faßte sich endlich wieder und wollte, nachdem er sich in etwas beruhigt hatte, nach Mantua zurückkehren; allein der Erzherzog Albert und die Infantin Isabella suchten ihn von diesem Vorsatze abzuhalten, und ihre Bemühungen wurden durch die Liebe unterstützt. Rubens blieb wirklich aus Neigung für Elisabeth Braut, um die er sich bewarb, und deren Hand er auch erhielt, in seinem Vaterlande. Das Haus, das er sich in Anvers erbauen ließ, war ein Pallast und selbst von außen durch Malereien verschönt. Der Saal in demselben hatte eine runde Form, wurde von obenher beleuchtet, und war mit Vasen von Agat und Porphyr, mit antiken und modernen Büsten und Statuen, und mit

den

den Gemälden der größten Meister geschmückt. Der Werth dieser Kunst-Reichthümer, die eher einem Fürsten, als einem Privatmanne zuzugehören schienen, wurde noch durch ein reiches Münzkabinet und durch eine ansehnliche Sammlung sehr kostbarer geschnittener Steine erhöhet.

Der Herzog von Buckingham, Günstling des Königs von England, wünschte einen Theil von diesen Kostbarkeiten zu besitzen. Man dachte damals auf die Wiederherstellung des Friedens zwischen England und Spanien; und Rubens, der ein spanischer Unterthan war, durfte als Bürger eine Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, wo er dem Herzog von Buckingham sich gefällig beweisen konnte: er entschloß sich daher, für sechzig tausend Gulden, oder hundert und zwanzig tausend französische Livres, welche jetzt nicht viel weniger als eine Summe von dreimal hunderttausend Livres ausmachen würden, dem Herzog einen Theil seiner Reichthümer zu überlassen. Uebrigens ließ er sich erst alle marmornen und bronzenen Figuren, welche der Herzog bekommen sollte, abformen; und was die italienischen Gemälde betraf, welche seinen Saal und Zimmer geziert hatten, so ersetzte er diese durch Werke von seiner Hand.

Rubens durfte es nicht bereuen, den Wünschen des Herzogs von Buckingham entsprochen zu haben. Seine großen Talente wurden durch die Verbindung, in die er nun mit diesem Herzoge gekommen war, dem Staate sehr nützlich. Die Infantin schickte ihn nach Spanien, um mit Philipp über die Mittel, durch die man den Frieden erhalten konnte, Verabredungen zu

treffen. Philipp ertheilte ihm die Würde eines Richters und machte ihn zum Sekretär in dem geheimen Staatsrathe. Versehen mit den nöthigen Instruktionen und Beglaubigungsschreiben, die er sehr geheim hielt, ging er nun in dem Charakter eines reisenden Künstlers nach London, wo er dem Könige vorgestellt wurde, und sehr geschickt den Willen des Monarchen in Rücksicht Spaniens zu erforschen wußte. Endlich legte er dem Könige, da er ihn zu einem Frieden mit Spanien geneigt fand, seine Papiere vor. Der Traktat wurde geschlossen, und es wurde nun ein durch Titel und Geburt angesehener Gesandter nach Spanien ernannt, um die politischen Operationen des Künstlers zu bekräftigen. Karl hieng Rubens, als einen Beweis der Erkenntlichkeit, seinen Orden um, und schenkte ihm einen sehr kostbaren Diamant, den er selbst von seinem Finger nahm. Er schlug, besorgt, Rubens nicht würdig genug belohnt zu haben, bei versammeltem Parlamente ihn auch noch zum Ritter, verehrte ihm selbst den Degen, dessen er sich zu dieser Feierlichkeit bedient hatte, und entließ ihn endlich noch mit vielen andern Geschenken. Philipp, zu dem nun Rubens eilte, um von seinen Unterhandlungen Rechenschaft abzulegen, beschenkte ihn mit dem goldenen Schlüssel und machte ihn zum Kammerherrn.

Rubens, im Besitze beträchtlicher Reichthümer und überhäuft mit den größten Ehrenbezeigungen, schien die Beschäftigung mit der Malerei nur fortzusetzen, um seinen Geschmack zu befriedigen, und um denen zu entsprechen, welche Stücke von ihm zu besitzen wünschten. Und diese Willfährigkeit machte seine schon so glänzenden

Glücksumstände immer noch ansehnlicher. Eine Menge talentvoller und geschickter Zöglinge bearbeitete nach seinen Skizzen die Gemälde, die er übernahm, und an die er oft nur die letzte Hand legte.

Dieser große Artist mußte in der Folge noch in verschiedenen Unterhandlungen mit den vereinigten Provinzen, mit der Maria von Medicis und Gaston von Orleans, welche sich nach Brüssel flüchteten, mit Wladislaus, König von Pohlen, und mit mehrern andern Fürsten zusammentreten.

Die Natur hatte ihm alle jene Eigenschaften gegeben, durch die der Mensch andere für sich einzunehmen, und andern zu gefallen vermag; er hatte einen schönen Wuchs, eine edle und Herzensgüte ankündigende Bildung, einen angenehmen Blick, eine einnehmende Stimme, und einen fließenden Vortrag. Neben diesen glücklichen und schätzbaren Naturgaben besaß er auch noch jene Vorzüge, mit welchen reger Fleiß, mit welchen ämsiges Studium belohnt: er konnte sieben alte und neue Sprachen, und hatte überhaupt die ausgebreitetsten Kenntnisse; er suchte selbst in den Stunden, die er der Kunst widmete, seinen Geist zu bereichern und sich neue Einsichten zu erwerben, und ließ sich, selbst während dem er malte, vorlesen. Ohngeachtet der großen Vorzüge, die er vor andern Malern hatte, wußte er dennoch dem Neide dieser zu entgehen, ja sogar die Liebe dieser zu erhalten, indem er sich ihnen gleichschätzte, und seine Größe nur durch Wohlthun empfinden ließ. Er starb 1610 in einem Alter von drei und sechzig Jahren an einer sehr großen und zu früh eingetretenen Schwäche, welche sehr

wahrscheinlich eine Folge seiner überspannten Arbeiten war.

Die Zahl von Rubens Werken ist sehr beträchtlich. Er malte Geschichtssüjets, Portraite, Landschaften, Früchte, Blumen, Thiere, und war in allen diesen verschiedenen Gattungen der Malerei groß. Er erfand, und führte mit Leichtigkeit aus. Man hat ihn oft mehrere Skizzen nach einander von einem und demselben Süjet entwerfen sehen.

Er war ein Liebhaber von großen Kompositionen, und zeigte in diesen etwas ganz Eigenes. Sein Geist war in den Augenblicken der Begeisterung nicht, wie Rafaels Seele, des Sanften und Ruhigen fähig, das sich durch eben so sanfte und graziöse Wirkungen ankündigt; ihn beseelte hier jenes Feuer des Genies, ihn durchdrangen hier jene innern Flammen, die mit Macht hervorstreben, und die sich nur durch Staunen erregende Wirkungen äußern. Es schien, als wenn da aus seinem Geiste alle Figuren und alle Gruppen, die er sich vorstellte, nur hervorgingen, um augenblicklich die ganze Leinwand zu beleben, und als wenn er da, um zu schaffen, nur einer Bestimmung des Willens bedürfte.

Man hat ihm, aber mit Unrecht, den Vorwurf gemacht, daß er kein guter Zeichner gewesen sey. Seine Zeichnung ist groß und charakterisirt sich durch eine gewisse Leichtigkeit. Er hatte Kenntniß von der Anatomie; aber das Feuer, das ihn bei seinen Dichtungen durchdrang, und die Schnelligkeit, mit der er ausführte, ließ ihn hier nicht immer Gebrauch von seinen Kenntnissen machen; er zog das Schimmernde und Glänzende der Wirkungen der Schönheit der For-

men vor, und opferte sehr oft dem Zauber und der Magie der Farbe die Korrektheit der Zeichnung auf. Er besaß endlich nur Eigenschaften, welche einen feurigen und schnell auffassenden, nicht aber einen nachsinnenden und tiefdenkenden Geist voraussetzen. Er hatte die Antike, hatte den Michael Angelo, hatte den Rafael studirt; aber weit entfernt, sich hierdurch bis zu der idealischen Schönheit zu erheben, hielt er sich nur an die Nachahmung der flandrischen Natur. Die Verbindungen und Insertionen der Muskeln sind bei ihm sehr gut angegeben, und ihre Wirkungen sehr schön ausgedrückt; aber sie haben zuviel Rundes und Weichliches, und ermangeln zu sehr jenes Festen, Kernhaften und Fleischigten. Dieses kann man besonders an seinen weiblichen Figuren beobachten, deren Köpfe insgemein nur die Schönheit schöner Flamländerinnen besitzen. Uebrigens ist dieser Meister in den Extremitäten zuweilen auch in das Manierirte verfallen.

Rubens war nicht in der Drapperie, wohl aber in der Darstellung des Stoffs groß. Seine Figuren sind prächtig bekleidet, aber sie sind nicht immer, wie die des Rafael, weise drappirt: denn man darf nicht glauben, daß in der Sprache der Kunst Bekleiden und Drapperie gleichbedeutende Wörter sind. Ein Portraitmaler kann seine Figuren sehr schön zu bekleiden wissen, und doch nicht die eines Historienstückes gut zu drappiren verstehen.

Man kann Rubens Kenntniß in Rücksicht des Ausdrucks nicht absprechen; wenn man aber von seinen Werken, um ihr Charakteristisches anzugeben, nur im

Allgemeinen redet, und die Ausnahme übergeht, so wird man sich keines Irrthums schuldig machen, wenn man behauptet, daß sie in Ansehung des Ausdrucks nicht jenes Sanfte und Anziehende besitzen, das man in den Meisterstücken Rafaels so sehr bewundern muß. Er war weit fähiger, die heftigen, als die ruhigen und sanften Rührungen der Seele zu malen; er stellte sehr schön die Natur in ihrem Kampfe dar, aber er würde nicht so glücklich in der Darstellung jener sanften Leidenschaften gewesen seyn, durch die uns die Natur noch schöner und reizender wird.

Gemeiniglich gründet man den Ruhm dieses großen Meisters auf das Kolorit. Allein er hat in dieser Kunstparthie den Titian nicht nur nicht übertroffen, sondern auch nicht einmal erreicht. Seine Unsterblichkeit verdankt er der Größe, dem Feuer und dem Mannichfaltigen in seiner Komposition. Er steht unter den prachtvollen Malern obenan, und ist der erste von denen, welche auf den Gesichtssinn wirken: die Macht seiner Kunst geht wirklich bis zur Bezauberung.

Er ist ausdrucksvoller, glänzender und weniger wahr als Titian, der sich wieder durch eine bessere Wahl im Ausdruck in Ansehung der Formen über ihn erhebt, ob er schon in dieser Rücksicht auch nicht immer gelobt werden kann.

Mehr noch als Corregio arbeitete er in dem Helldunkel auf Bezauberung hin, wiewohl er in diesem Theile der Malerei nicht die richtigen und tiefen Kenntnisse, welche jener besaß, gehabt zu haben scheint. Er setzt mehr, als Corregio, in Erstaunen; aber dieser verdient doch vielleicht wegen des Kunstlosen und

Simplen, durch das er hier auf den Gesichtssinn wirkt, eine höhere Bewunderung.

Die Manier, welche Rubens bei dem Malen seiner Gemälde befolgte, war, jeder Tinte die ihr zukommende Stelle zu geben, die eine an die andere anzusetzen, und nur durch eine flüchtige Bearbeitung mit dem Borstenpinsel die Verschmelzung der einen in die andere zu bewirken; in seinen Gemälden erkennt und lieset man daher auch allenthalben das Manoeuvre des Werkmeisters. Ganz anders hat aber ein Titian verfahren. Bei diesem Artisten sind alle Farben so vertrieben, daß man in seinen Werken eben so wenig wie in der Natur angeben kann, wo diese oder jene Tinte anhebt oder sich endigt: die Wirkung ist hier auffallend, die Arbeit aber verborgen. Und so haben Rubens Gemälde mehr Glanz, die des Titian hingegen mehr Harmonie. So vermag Rubens den Blick mehr anzuziehen, Titian hingegen ihn mehr zu fesseln. So hat bei Titian das Fleisch das Ansehen des wirklichen Fleisches, bei Rubens hingegen einen Glanz wie Seide; oft sind auch bei ihm die Tinten so kräftig und dabei so von einander getrennt, daß sie dem Auge wie Flecken erscheinen. Titian gab durch die gränzenlose Mannichfaltigkeit seiner Tinten, die er auf das herrlichste in einander zu schmelzen wußte, den Gemälden die bewundernswürdige Harmonie; Rubens hingegen schien diese nur durch Hülfe einer großen Verschiedenheit der Farben und eines kräftigen Gegenscheins der einen in die andere erreichen zu können. Durch diesen Gegenschein haben nun aber auch bei ihm die Gegenstände nicht selten das Ansehen, als ob sie durchsichtig wären.

Doch wir wollen einen ſehr berühmten Künſtler über Rubens ſprechen laſſen. „Man kann dieſen Maler, ſagt Reynolds, als ein merkwürdiges Beiſpiel eines Kunſtgenies betrachten, das in allen Theilen der Kunſt als daſſelbe erſcheint. Dieſe Gleichheit in Anſehung jener verſchiedenen Kunſtparthieen iſt in ſeinen Werken ſo groß, daß, wenn er in dieſer oder jener vollkommner oder wahrer geweſen wäre, ſeine Stücke im Ganzen genommen ſehr wahrſcheinlich nicht die Vollkommenheit haben würden, die man doch in ihnen antrifft. Wäre zum Beiſpiel ſeine Zeichnung reiner und korrekter, ſo würde uns der Mangel des Simplen in ſeiner Kompoſition, in ſeinem Kolorit, in ſeiner Drapperie noch weit mehr auffallen. Man fühlt in ſeiner Kompoſition die Kunſt zu ſehr: ſeine Figuren haben Ausdruck, und ihre Stellungen Energie; aber ſie beſitzen nicht genug Simplicität und nicht genug Edles. In dem Kolorit iſt er zu glänzend und zu mannichfaltig, ob er ſonſt ſchon in dieſem Theile der Malerei beſonders excellirte. Seine Werke ermangeln im Allgemeinen und verhältnißmäßig jener Delikateſſe in der Wahl und jener Eleganz in den Ideen, die in der Kunſt, um die höchſte Vollkommenheit zu erreichen, erforderlich iſt; aber von dieſem Mangel gerade hängt in gewiſſer Rückſicht das glänzende Schöne des niedern Styls in ſeinen Kompoſitionen ab. Es kann nicht geläugnet werden, daß die Leichtigkeit, mit der bei ihm Alles gedichtet iſt, daß der Reichthum in ſeiner Kompoſition, daß der verführeriſche Glanz und Schönheit ſeines Kolorits den Geſichtsſinn dergeſtalt blenden, daß man, ſo oft man nur Werke von ihm betrachtet, ſich

„auch sogleich gedrungen fühlt, zu behaupten, daß er durch seine Schönheiten sich von allen seinen Mängeln loskaufe.“

Die berühmte Kreuzabnehmung zu Antwerpen wird als das Meisterstück Rubens angesehen. Ueber sie haben zwei Männer von verschiedenem Verdienste gesprochen. Der eine hat, nicht ohne Wärme, sich über eine dem Gemälde außerwesentliche Figur mitgetheilt; der andere hingegen hat die Hauptfigur, und zwar ganz mit dem Feuer beschrieben, das Rubens in den Augenblicken, wo er sie schuf, beseelen mußte.

„Wenn auch Rubens, sagt der Abbe' Dubos, nicht, wie einige seiner Vorgänger, an der Seite des mit dem Heiland gekreuzigten und unbekehrten Schächers Teufel angebracht hat, so ist doch sein Gemälde nicht weniger eine Scene des Schauders. . . Man sieht an der Quetschung, die sich an dem Beine dieses Schächers befindet, daß ihm bereits einer von den Henkern mit dem Eisen, das er in seiner Hand hält, einen Schlag versetzt habe. . . . Der Unglückliche hat sich an seinem Kreuze etwas aufgerichtet, und bei dieser Anstrengung, die ihm der heftige Schmerz gebietet, das geschlagene Bein von dem Nagel, der dasselbe an das Kreuz befestiget hatte, losgerissen. An dem Kopfe des Nagels sieht man von dem Fleische des Fußes einige scheußliche Ueberbleibsel, welche bei dem Losreißen an ihm hängen geblieben sind. Dies ist die Bewegung, in welcher in dem erwähnten Stücke dieses Künstlers, der das Auge durch die Magie seines Helldunkels so sehr zu täuschen vermag, der Körper des Schächers erscheint, wenn man sich gegen die

„Seite des Gemäldes hinwendet.... Man sieht den Kopf des Missethäters im Profil; und es läßt der aufgerißne Mund, dessen häßliche Oeffnung in dieser Situation besonders bemerkbar ist, es lassen die Augen, in denen man nichts, als das mit rothen und geschwollenen Blutadern gestreifte Weiße erblickt, es lassen endlich auch die in den heftigsten Bewegungen und Zuckungen sich befindenden Gesichtsmuskeln das schreckliche Geheul gleichsam vernehmen, in das er ausbricht."

„Warum, sagt der erwähnte Artist anderswo, warum macht uns Rubens Judith schaudernd? Warum läßt sie in unserer Einbildungskraft einen so tiefen Eindruck zurück? Ist es nicht, weil uns Rubens eine Fleischerin dargestellt hat, welche den Hals eines schlafenden Menschen durchhaut? Das Blut spritzt auf Judiths Arme, und Holofernes beißt sich in zwei Finger der Hand, die seinem Gesichte genähert ist. Rubens hat uns eine begeisterte, eine enthusiastische Jüdin gemalt; er hat alles Schreckliche des Sujets entwickelt. Malet die Sitten, die Charaktere der Personen, der Völker, und ihr werdet die Natur malen."

Die flandrische Schule, deren größter Meister Rubens ist, verbindet mit einer glänzenden Farbe und mit der Magie des Helldunkels eine geschickte, obgleich nicht immer auf die Wahl der schönsten Formen sich gründende Zeichnung, ferner eine Größe besitzende Komposition, einen gewissen Adel in den Figuren, einen kräftigen und natürlichen Ausdruck, und endlich

eine Art von Nationalſchönheit, welche weder der Schönheit der Antike, noch auch der der römiſchen oder lombardiſchen Schule gleicht; die aber doch fähig iſt, Gefallen zu erregen, und auch wirklich zu gefallen verdient.

Holländiſche oder Niederländiſche Schule.

Dieſe Schule zeichnet ſich, wenn man im Allgemeinen redet, und auf die zahlreichen Ausnahmen nicht Rückſicht nimmt, blos durch eine ſchöne Farbe aus. Sie iſt weit entfernt, in den Köpfen und Formen auf Schönheit hinzuarbeiten, und ſie ſcheint ſich gleichſam in der Nachahmung der niedrigſten Geſtalten und der unedelſten Köpfe zu gefallen. Sie wählt zu ihren Sujets die gemeinſten Gegenſtände, wie zum Beiſpiele Schenken, Schmieden, Wachthäuſer, Bauerngeſellſchaften und Feſte. Sie iſt glücklich in der Darſtellung der Leidenſchaften; aber ſie ſtellt nur die den Menſchen erniedrigenden, nicht aber diejenigen Leidenſchaften dar, welche aus edlen und die menſchliche Natur erhöhenden Affekten entſpringen; faſt könnte man ſagen, daß dieſe Schule ihre Kunſt in der Herabwürdigung der Seele und des Körpers des Menſchen ſuche.

Aber eben dieſe Schule zeichnet in gewiſſen Kunſtparthieen ſich nicht wenig zu ihrem Vortheile aus. Sie ahmt zwar nur eine gemeine und niedrige Natur nach;

aber ſie ſtellet dieſe Natur mit der größten Wahrheit dar, und dieſe hat immer das Recht zu gefallen. Ihre Werke beſitzen die größte Eleganz und ſind auf das prächtigſte beendigt. Sie läßt uns in Anſehung des Helldunkels zwar keine durch tiefe Kenntniß erzielten und ſchwer darzuſtellenden Wirkungen ſehen, aber ſie läßt uns dafür ſolche erblicken, welche pikant ſind, wie zum Beiſpiel die, welche ein kleines, in einen engen Raum eingeſchloßnes Licht hat, oder in dem Dunkel der Nacht der Schimmer des Mondes, die Flamme angezündeter Fakkeln, das Feuer einer Schmiedewerkſtätte hervorbringt. Meiſterhaft verſtehen ferner die belgiſchen Maler die Kunſt, die Farben abzuſtufen und zu erhöhen, und ſie ſind, was das Letztere betrifft, ſo weit gekommen, daß ſie ſelbſt das Licht malen können. Sie haben in der Landſchaftsmalerei, als Nachahmung wirklich vorhandener Natur, als Portrait beſtimmter Gegenden und Scenen betrachtet, keine Nebenbuhler gehabt; aber freilich ſtehen ſie einem Titian, einem Poußin, einem Claude Lorrain und mehrern andern nach, welche in dieſer Gattung der Malerei ſich durch das Ideal unſterblich gemacht haben, und deren Landſchaftsgemälde nicht topographiſche Schilderungen gewiſſer ländlicher Scenen, ſondern das Reſultat aller jener Reichthümer ſind, die zum Theil die Einbildungskraft, zum Theil aber auch die wirkliche Natur dieſen Künſtlern darbot. Die niederländiſchen Artiſten zeichnen ſich auch durch die Darſtellung der Perſpektive, durch die Darſtellung des Himmels, der Seen, der Schiffe, der Thiere, der Früchte, der Blumen, der Inſekten, und endlich auch durch Por-

traite im Kleinen aus. Mit einem Worte, die Künſtler dieſer Schule erſcheinen allenthalben groß, wo es auf eine genaue Nachahmung der Natur, wo es auf eine ſchöne Farbe und auf einen prächtigen Pinſel ankommt.

Ende.

Bei demſelben Verleger ſind noch folgende Schriften verlegt oder in Commiſſion zu haben:

Thurn, Wilh. Chriſt. über die Bildung des Schulmanns und Verbeſſerung des Volksunterrichts, zur Veredlung der Menſchheit, auf prüfende Erfahrung gegründet. 8v. 1803. 12 gr.

Böhme, Chriſt. Fr. Beleuchtung und Beantwortung der Frage: Was iſt Wahrheit? Ein Beytrag zur populären Weisheitslehre. 8v. 1803. 16 gr.

Taſchenbuch der höhern Magie für Freunde wahrer Weisheit und höherer Kenntniſſe. Herausgegeben von einigen ehemaligen Mitgliedern der Afrikaniſchen Bauherrn-Loge. 8v. 1804. 14 gr.

Die Botaniker, oder Aurora Fortuna im Pflanzenreiche. Ein komiſcher Roman. 8v. 1804. 18 gr.

Scholber, C. A. über Wanderſchaft der Handwerker. 8v. 1800. 4 gr.

Heynig, Dr. Herausforderung an Herrn Profeſſor Kant, ſeine Philoſophie ſtärker zu begründen, oder ſie als unſtatthaft zurückzunehmen. gr. 8v. 1798. 20 gr.

Paradigmen der franzöſiſchen Artikel, Zeit- und Fürwörter. gr. 8v. 1799. . . . . 3 gr.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Möckel, C. H. vollständige deutsche Schönschreibekunst, mit 24 Kupfertafeln. Quersol. 1797. 2 Thlr.

——— auf holländ. Papier 2 Thlr. 12 gr.

Der gefällige französische Sufldr zur Selbsthülfe für diejenigen, welche die französische Sprache leicht und in kurzer Zeit verstehen, schreiben und sprechen lernen wollen. Herausgegeben von Wilh. Friedr. Hezel u. Hofkammerrath Labraise. gr. 8v. 1799. 1 Thlr. 12 gr.

——— auf Postpapier . . 2 Thlr.

Das Schloß Dunkam oder der unsichtbare Mann. 2 Theile, mit 2 Kupfern v. Kaiser. 8v. 1801. 1 Thlr. 12 gr.

Begegnisse auf der Lebensreise. 8v. 1802. 16 gr.

Ludewig der Sechste Graf von Gleichen. Eine Geschichte aus dem mittlern Zeitalter. 8v. 1802. 18 gr.

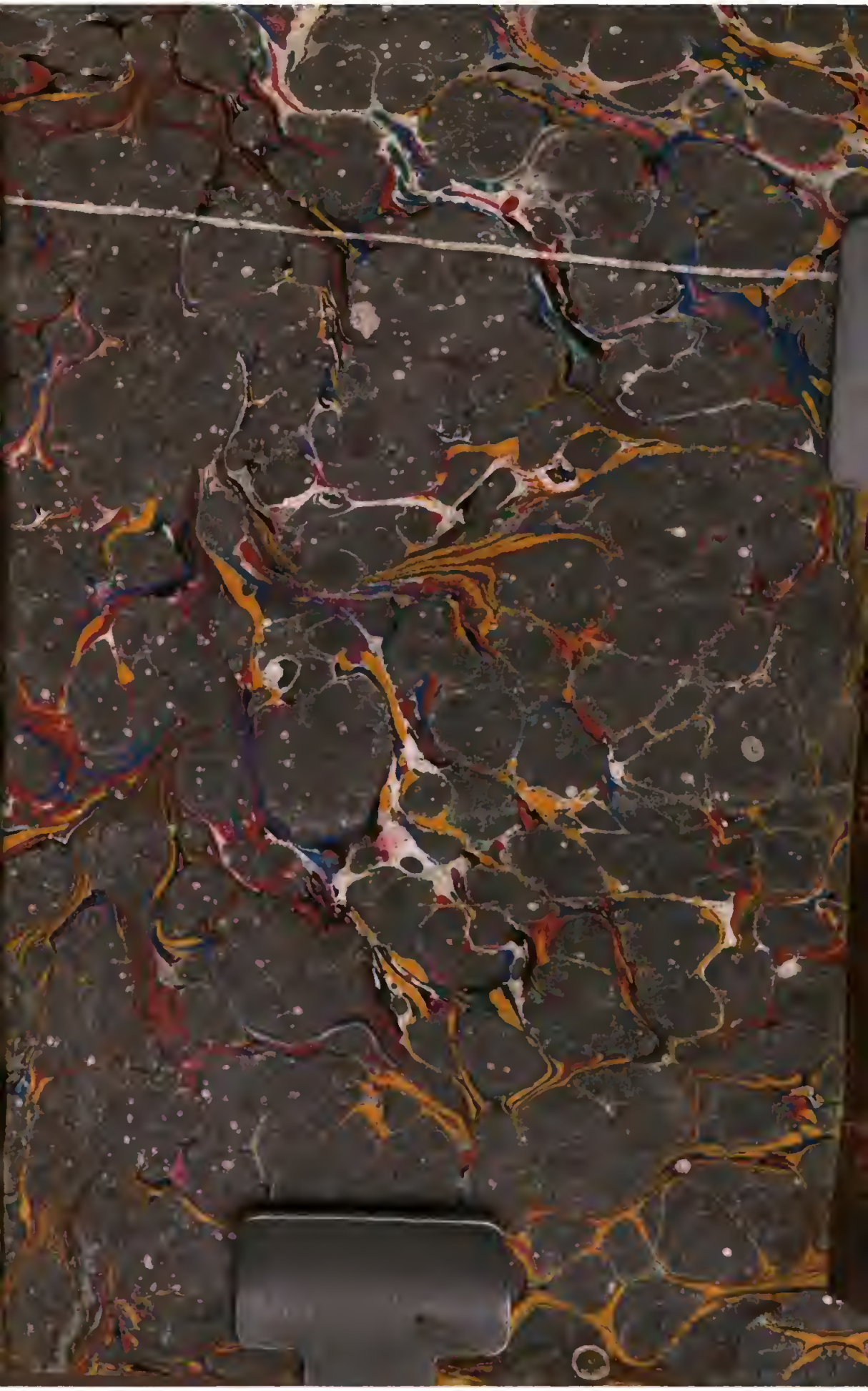
Otto und Adelheid. Ein Gemälde der Vorwelt. 8v. 1802. 14 gr.

Miß Glamour, oder die gefährlichen Männer. Nach dem Engl. 2 Theile mit 1 Kupf. 8v. 1802. 1 Thlr. 8 gr..

——— auf Postpapier 1 Thlr. 16 gr.

Barbarina Cimarosa, oder Freyheitsdrang und Gewissensqual. Ein Spiegel menschlicher Leidenschaften. 2 Theile mit 1 Kpf. 8v. 1802. 1 Thlr. 16 gr.

——— auf Postpapier 2 Thlr. 4 gr.

Edwin um Sina, oder Lieder der Liebe. 8v. 1800. 8 gr.

Kurze Anweisung, leicht und bald richtig Deutsch aussprechen und schreiben zu lernen, von Christian Friedrich Eisenschmidt. 8v. 1801. 16 gr.